ਮੰਚਣ

ਪੁਸਤਕ ਲੜੀ ਨੰ: 11

ਆਨਰੇਰੀ ਸੰਪਾਦਕ: ਆਤਮਜੀਤ ਅਤੇ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ
ਸਹਿਯੋਗ: ਬ. ਸ. ਰਤਨ ਅਤੇ ਬੀ. ਪੀ. ਸਿੰਘ ਤੇ ਸਰਬਜੀਤ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ

ਸੰਧਾਰਾ



ਇਸ ਅੰਕ ਦੇ ਲੇਖਕ :

ਅਵਤਾਰ ਜੌੜਾ, 6-ਅਸ਼ੋਕ ਨਗਰ, ਜਲੰਧਰ ।

ਕਿਰਪਾਲ ਕਜ਼ਾਕ, ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਅਧਿਐਨ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ

ਡਾ. ਮਨਜੀਤਪਾਲ ਕੌਰ, 19-ਬੀ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ।

ਗੁਰਮੀਤ ਹੁੰਦਲ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਧਿਐਨ ਵਿਭਾਗ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ

ਡਾ. ਪਰਮਜੀਤ ਢੀਂਗਰਾ, ਡੀ ਏ ਵੀ ਕਾਲਿਜ, ਅਬੋਹਰ ।

ਡਾ. ਦੇਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਵਿਦਿਆਰਥੀ, ਰਾਜੇ ਕੀ ਗਲੀ, ਨਾਭਾ (ਪਟਿਆਲਾ)

ਡਾ. ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਕੈਰੋਂ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਧਿਐਨ ਸਕੂਲ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀ. ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ

ਡਾ. ਸ਼ਹਰਯਾਰ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਲਾਇਬਰੇਰੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ।

ਜੇ ਐਨ ਕੌਸ਼ਲ, ਮਾਰਫ਼ਤ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ, ਮੰਡੀ ਹਾਊਸ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ ।

ਡਾ. ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਬੀ-1, ਹੰਸ ਰਾਜ ਕਾਲਿਜ, ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀ. ਦਿੱਲੀ ।

ਡਾ. ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਾਗਰ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਅਧਿਐਨ ਵਿਭਾਗ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀ. ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ।

ਦਲਵੀਰ ਗਿੱਲ, ਪਿੰਡ ਤੇ ਡਾਕਖਾਨਾ ਬੁਰਜ ਹਕੀਮਾਂ, ਹਲਵਾਰਾ, ਜ਼ਿਲਾ ਲੁਧਿਆਣਾ ।

ਡਾ. ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ, ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਟੀ ਵੀ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ ।

ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ ਜੱਸ, ਮਕਾਨ ਨੰ. 4, ਗਲੀ ਨੰ: 2, ਗੋਬਿੰਦ ਨਗਰ, ਸੁਲਤਾਨਵਿੰਡ ਰੋਡ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ।

ਡਾ. ਨਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਕਪੂਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ।

ਮੰਚਣ ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਦੇ ਅੰਕ ਨਾ ਤਾਂ ਮੁਫ਼ਤ ਭੇਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਸਟਾਲ ਤੋਂ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ।

ਛਾਪਕ : ਬਾਲੀ ਪ੍ਰਿੰਟਿੰਗ ਪ੍ਰੈਸ, ਕਮਲਾ ਮਾਰਕੀਟ, ਮੁਹਾਲੀ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ-ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਨੰ 11

ਮੰਚਣ

ਮੰਚਣ ਆਰਟਸ ਐਂਡ ਰੀਸਰਚ ਸੈਂਟਰ (ਰਜਿ.) ਵਲੋਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ

ਆਨਰੇਰੀ ਸੰਪਾਦਕ : ਆਤਮਜੀਤ ਅਤੇ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ

ਸਹਿਯੋਗ : ਬ.ਸ. ਰਤਨ ਬੀ.ਪੀ.ਸਿੰਘ ਤੇ ਸਰਬਜੀਤ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ

ਲੋਕ ਸੰਪਰਕ : ਮਦਨ ਗਰਗ

225, ਫੇਜ਼-6, ਮੋਹਾਲੀ-1600055 (ਪੰਜਾਬ)

ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ—2

ਮੁੱਲ ਇਕ ਕਾਪੀ ਅੱਠ ਰੁਪਏ । ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ : 20 ਰੁਪਏ । ਚਾਰ ਅੰਕ 30 ਰੁਪਏ (ਬਿਦੇਸ਼ 200 ਭਾਰਤੀ ਰੁਪਏ) ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਤੇ ਲਾਇਬਰੇਰੀਆਂ : 60 ਰੁਪਏ ।

ਸੰਪਾਦਕੀ

ਹੱਥਲੇ ਅੰਕ ਨੂੰ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਸਾਨੂੰ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼-ਖੁਸ਼ੀ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਸੰਬੰਧੀ ਇਕ ਅੰਕ ਕਢ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਅਤੇ ਹਥਲਾ ਅੰਕ ਉਸੇ ਹੀ ਲੜੀ ਦੀ ਅਗਲੀ ਕੜੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾ ਸਕਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਮੋਟਿਫਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਅੰਕ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਬਿਲਕੁਲ ਉਥੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਪਿਛਲਾ ਅੰਕ ਛਡਿਆ ਸੀ। ਪੁਤਲੀਆਂ ਬਾਰੇ ਇਕ ਬੰਗਲਾ ਵਿਦਵਾਨ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਸੀ ਜਾਣ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ। ਹੁਣ ਕਿਰਪਾਲ ਕਜ਼ਾਕ ਹੁਰਾਂ ਨੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਛੁਹਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲੇਖ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਅਸੀ ਅੰਕ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੱਖਾਂ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿਚ ਭੁਗਤਾਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਡਾ. ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਨੇ ਇਕ ਅਤਿਅੰਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਇਹ ਕਿ ਕੀ ਪੰਜਾਬ ਕੋਲ ਉਸ ਦੀ ਕੋਈ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਵੀ ਕਿ ਅਸੀਂ ਨਿਰੋਲ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੀ ਜਕੜ ਵਿਚ ਹੀ ਇਕ ਮੋਹ ਨੂੰ ਪਾਲ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਲੇਖ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਲੋਕ-ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਉਹਨਾਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਉਤੇ ਵੀ ਸਵਾਲੀਆ ਨਿਸ਼ਾਨ ਲਗਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹਨਾਂ ਦੇ ਫਲ-ਸਰੂਪ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਉਹ ਰੂਪ ਊਣੇ ਅਤੇ ਅਪ੍ਰਸੰਗਿਕ ਹਨ। ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੂੰ ਇਹਨਾਂ ਦੋ ਸਵਾਲਾਂ ਉਤੇ ਆਪਣਾ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। 'ਮੰਚਣ' ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੋਵੇਗੀ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਉਭਾਰ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਸੈਮੀਨਾਰ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਹੁੰਦਲ ਦਾ ਲੇਖ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦਾ ਵਰਗੀਕਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸਮਾਜੀ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਵੀ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਢੀਂਗਰਾ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਹੋਏ ਉਸ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਦੀ ਪੁਣ-ਛਾਣ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸੰਬੰਧੀ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਡਾ. ਵਿਦਿਆਰਥੀ, ਡਾ. ਕੈਰੋਂ ਅਤੇ ਡਾ. ਸ਼ਹਰਯਾਰ ਦੇ ਲੇਖ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਸੰਗੀਤਕ, ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਅਤੇ ਕਾਵਿਕ ਪੱਖ ਬੜੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨਾਲ ਉਘਾੜ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਾਰੀ ਸਮੱਗਰੀ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਅਸੀਂ ਦੋ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੇਖ ਦੇ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਪਹਿਲਾ ਲੇਖ ਜੋ ਸਾਡੀ ਸੰਪਾਦਕੀ ਟੀਮ ਦੇ ਮੈਂਬਰ ਡਾ. ਰਤਨ ਨੇ ਰਾਮ ਨਗਰ ਵਿਚ ਵਿਚਰ ਕੇ ਅਤੇ ਉਸ ਸੰਬੰਧੀ ਛਪੀ ਹੋਰ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਘੋਖ ਕੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਉਥੋਂ ਦੀ ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ ਬਾਰੇ ਹੈ। ਇਸ ਲੇਖ ਨੂੰ ਡਾ. ਮਨਜੀਤਪਾਲ ਦੇ ਲੇਖ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਨਮੂਨਾ ਹੈ ਉਸ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਜੋ ਕਿ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਹੱਡਾਂ ਵਿਚ ਪਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਲਿਖ ਕੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਕੋਈ ਵਜ਼ਾਹਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਰਹੇ ਬਲਕਿ ਸਾਨੂੰ ਮੰਚਣ 9 ਵਿਚ ਛਪੇ ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ ਦੇ ਲੇਖ "ਸੈਕੂਲਰ ਥੀਏਟਰ ਕੀ ਹੈ" ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਅੰਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪਾਠ, ਜੋ ਕਿ ਮਣੀ ਮਧੂਕਰ ਨਾਲ ਇਕ ਸੰਵਾਦ ਵਜੋਂ ਅਵਤਾਰ ਜੰਡਾ ਨੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਮਧੂਕਰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਸਿਰਫ਼ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦਾ ਕੋਈ ਸਮਾਜੀ ਫਿਕਰ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਕਿ ਉਹ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਐਨ ਐਸ ਡੀ ਦੇ ਇਕ ਪੁਰਾਣੇ ਸਤਿਕਾਰਯੋਗ ਅਧਿਆਪਕ ਕੌਸ਼ਲ ਜੀ ਨੇ ਮਣੀਪੁਰੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਗਤੀ-ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਲੇਖ ਨੂੰ ਇਸ ਅੰਕ ਵਿਚ ਛਾਪਣ ਪਿੱਛੇ ਸਾਡਾ ਮੰਤਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਵੀ ਮਣੀਪੁਰੀ ਵਾਲੇ ਤਜਰਬੇ ਕਰਨ ਲਈ ਸੋਚ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸੰਬੰਧੀ ਆਖਰੀ ਲੇਖ ਡਾ. ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੱਲੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲੇਖਕ ਨੇ ਆਪਣੇ ਚਿਰ-ਪਰਿਚਿਤ ਰੰਗ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੱਲ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਹੈ।

ਇਸ ਅੰਕ ਵਿਚ ਇੰਨਾ ਕੁਝ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਣ ਤੇ ਵੀ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਅਧੂਰਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ, ਸਾਡੇ ਯਤਨਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਅਤੇ ਲੇਖਕਾਂ ਤੇ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਸਹਿਯੋਗ ਦੀ ਕਮੀ ਆਦਿ ਇਸ ਦੇ ਕਈ ਕਾਰਨ ਮਿਥੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਊਣੇਪਣ ਨੂੰ ਪੂਰਨਤਾ ਵਿਚ ਬਦਲਣ ਲਈ ਜਲਦੀ ਹੀ ਇਕ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੋਵੇਗੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਵੀ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ।

'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ' ਕਾਲਮ ਫਿਰ ਪੇਸ਼ ਹੈ। ਡਾ. ਸਾਗਰ ਨੇ ਇਸ ਵਾਰ ਨੰਦਾ ਦੀ ਨਾਟ-ਕਲਾ ਸੰਬੰਧੀ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਖੜੇ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਸਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਮੰਗਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲੇਖ ਦਾ ਦੂਜਾ ਭਾਗ ਅਗਲੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਯਾਦਾਂ ਵਿਊ-ਰੀਵਿਊ, ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨਾਂ ਅਤੇ ਤਿਮਾਹੀਨਾਮਾ ਵੀ ਇਸ ਅੰਕ ਵਿਚ ਜੋੜੇ ਗਏ ਹਨ।

'ਮੰਚਣ' ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸੰਸਥਾ ਕੋਲ ਚਲਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਇਹ ਮੰਚਣ ਆਰਟਸ ਐਂਡ ਰੀਸਰਚ ਸੈਂਟਰ' (ਰਜਿਸਟਰਡ) ਵੱਲੋਂ ਚਲਾਇਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਸੈਂਟਰ ਦਾ ਕਾਰਜ-ਖੇਤਰ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਇਸ ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਨੂੰ ਵੀ ਬਾਕਾਇਦਗੀ ਅਤੇ ਸੰਜੀਦਗੀ ਨਾਲ ਕਢ ਸਕੇਗਾ, ਅਜਿਹਾ ਸਾਨੂੰ ਸਭ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ। ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਦੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਾਰੇ ਹੀ ਸੱਜਣ ਸੈਂਟਰ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਦਾ ਕੋਈ ਨੁਕਸਾਨ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਬਲਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਪੱਕੇ-ਪੈਰੀਂ ਖੜੇ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿ-ਰਿਆ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਉਮੀਦ ਹੈ ਕਿ ਪੁਸਤਕ-ਲੜੀ ਨੂੰ ਵਿਦਵਾਨਾਂ, ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ, ਪਾਠਕਾਂ ਅਤੇ ਵਿਭਿੰਨ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦਾ ਸਹਿਯੋਗ ਮਿਲਦਾ ਰਹੇਗਾ।

ਤਸਵੀਰ ਦਾ ਤੀਜਾ ਪਾਸਾ

ਸੂਕਦਾ ਮਾਰੂਥਲ : ਮਣੀ ਮਧੁਕਰ

ਅਵਤਾਰ ਜੌੜਾ

ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਥਾਕਾਰ, ਕਵੀ, ਨਾਟਕਕਾਰ ਮਣੀ ਮਧੁਕਰ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਮਾਰੂ-ਥਲ ਦਾ ਦਰਦ ਅਤੇ ਨਖ਼ਲਿਸਤਾਨ ਦੀ ਤੇਲਾਸ਼ ਸਮਾਂਤਰ ਤੁਰਦੇ ਹਨ। ਉਸਦੀ ਕੋਈ ਵੀ ਰਚਨਾ ਦਰਸ਼ਕ, ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਟਿਕ ਕੇ ਬੈਠਣ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦੀ, ਕੋਈ ਉਸਦੀ ਰਚਨਾ-ਜੁਗਤ ਦਾ ਕਪਾਲ ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵੀ। ਆਪਣੀ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀ 'ਸੇਤੂਬੰਧ' ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਉਹ ਗੱਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ, 'ਸੇਤੂਬੰਧ' ਸੰਸਥਾ ਕਲੱਕਤਾ ਵਿਚ 'ਪੱਲਮਪੋਲ' ਨਾਮ ਦਾ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਰਾਜਨੀਤਕ ਥੀਮ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਖੇਡ ਰਹੀ ਸੀ ਤੇ ਉਸਦੇ ਮੰਚਣ ਦਾ ਲਗਾਤਾਰ ਉਨ੍ਹੀਵਾਂ ਹਫ਼ਤਾ ਚਲ ਰਿਹਾ ਸੀ (ਇਹ ਗੱਲ 9 ਮਈ, 78 ਦੀ ਹੈ) ਇਹ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੀ (ਕਾਸ਼! ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮਤ ਬਣੇ।) ਇਸ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਹੀ ਮੈਂ ਉਸ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਆਰੰਭਿਆ।

ਅ. ਜੌ. : ਮਣੀ! ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਜਿਹੀ ਕਿਹੜੀ ਗੱਲ ਹੈ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਤੁਸੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਏਨੀ ਦੇਰ ਤਕ ਜੋੜੀ ਰੱਖਿਆ ਹੈ?

ਮਣੀ : ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਚੀਜ਼ ਹੈ ਤਨਾਉ, ਮੇਰੇ ਦਿਮਾਗ 'ਚ ਇਹ ਫ਼ਤੂਰ ਏ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੁਝ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚੀਜ਼ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ, ਜਿਹੜੀ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ 'ਤਕਲੀਫ਼' ਦੇਵੇ, ਟਿਕ ਕੇ ਬੈਠਣ ਨਾ ਦੇਵੇ...ਏਨੀ ਕੁ ਤਕਲੀਫ਼ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਕੰਪੋਜ਼ ਖਾ ਕੇ ਸੌਣਾ ਪਵੇ, ਮੈਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੈਸਲਮੇਰ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ 'ਸੁਰਧਿਆਨੀ-ਖ਼ਿਆਲ' ਤੇ ਬੰਗਲਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ 'ਅੰਕੀਆ' ਨੂੰ ਮਿਲਾ ਕੇ ਪ੍ਰਸਤੁੱਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਸਾਢੇ ਚਾਰ ਮਹੀਨੇ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰਿਹਰਸਲ ਹੋਈ।

ਅ. ਜੌ. : 'ਸੁਰਧਿਆਨੀ-ਖਿਆਲ' ਬਾਰੇ ਜ਼ਰਾ ਵਿਸਥਾਰ 'ਚ ਦਸੋ?

ਮਣੀ : 'ਸੁਰਧਿਆਨੀ-ਖਿਆਲ' ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੈਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਸਿਐ, ਜੈਸਲਮੇਰ ਦਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਹੈ, ਇਹ ਹਮੇਸ਼ਾ 'ਸੱਤਾ' ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੈਸਲਮੇਰ ਵਿਚ ਇਸ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੇ ਸਜ਼ਾ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਵਲੋਂ ਨੱਕ ਤੇ ਕੰਨ ਕੱਟ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਅਜੇ ਵੀ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਨੱਕ-ਕੰਨ ਕੱਟੇ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਅ. ਜੌ. : ਤੁਸੀਂ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨ-ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ, ਨਾਟਕ-ਵਿਧੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਰੱਖੀ ਹੈ। ਇਹ ਹੀ ਕਿਉਂ?

ਮਣੀ : (ਭਰੇ ਗਲੇ ਨਾਲ) ਅੱਜ ਤਕ ਮੰਚ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਮਿਲੀ। ਮੈਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ/ਦੰਤ-ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਲਇਆ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਜੈਸਲਮੇਰ ਦੀ ਹੀ ਇਕ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਵਿਚ ਇਕ ਉਟ-ਪਟਾਂਗ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰਾਜੇ ਲੱਖੀ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰਾਜਾ ਬੜਾ ਜ਼ਾਲਮ, ਮਸਖਰਾ ਜਿਹਾ ਤੇ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਔਰਤਾਂ ਨਾਲ ਬੜੀ ਨਿਰਦੈਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦਾ ਸੀ। ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਅਤਿ ਦੀ ਜਿਸਮਾਨੀ-ਤਕਲੀਫ਼ ਦੇ ਕੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਸੁਆਦ ਆਉਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਰਾਜੇ ਦੀ ਆਪਣੀ ਰਾਣੀ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਬਣਦੀ ਤੇ ਰਾਣੀ ਦੀ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਨਾਲ। ਰਾਣੀ ਨੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਜ਼ਹਿਰ ਦੇ ਕੇ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ ਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਪੁੱਤਰ ਨੇ ਮਾਂ ਦਾ ਬੁਰਾ ਹਾਲ ਕੀਤਾ, ਇਸ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਮੈਂ ਮੰਚ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਉਭਾਰਿਆ ਹੈ,

ਅ. ਜੌ. : ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਵਿਚ ਤੁਸੀਂ ਕਿਸੇ ਮੁਸ਼ਕਲ ਦੇ ਰੂਬਰੂ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ?

ਮਣੀ : ਮੈਂ ਸੋਚਦਾਂ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਉਸਦਾ ਨਾਮਾਲੂਮ ਰਹਿਣਾ ਹੀ ਠੀਕ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚਣ ਕਦੇ ਵੀ ਇਨ-ਬਿਨ ਉਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ, ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੇ ਕਲਪਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਖੇਡ ਰਹੇ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਉਪਜ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੋਚੀਦਾ ਕੁਝ ਹੈ, ਹੋ ਕੁਝ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅ. ਜੌ. : ਤੁਹਾਡੀ ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਜਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਇਕਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਮੋਹ ਦਾ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਕਾਰਨ ਜਾਪਦੇ?

ਮਣੀ : ਅਵਤਾਰ! ਦਰਅਸਲ ਮੈਂ ਸਭ ਕੁਝ ਸਿਖਿਆ ਹੀ ਆਪਣੇ ਇਲਾਕੇ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹੈ। ਚਾਹੇ ਉਹ ਮੇਰੀ ਕਵਿਤਾ ਹੈ, ਨਾਵਲ ਹੈ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਮੇਰਾ ਪਿੰਡ ਚੌਹਟਨ, ਜੈਸਲਮੇਰ ਵਿਚ ਹੈ ਤੇ ਇਹ ਇਲਾਕਾ ਰਾਜਸਥਾਨ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਚੋਣ-ਹਲਕਾ ਹੈ। ਮੇਰੇ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਹੀ ਇਕ ਦੁਨੀਆਂ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਾਰੂਥਲ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਕੀ ਹੋ ਰਿਹੈ, ਕੁਝ ਵੀ ਪਤਾ ਨਹੀਂ, ਸੜਕ ਪੁੱਜਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੀ ਕਈਆਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ। ਮੈਂ ਉਸ ਰੇਤੇ ਵਿਚ ਧੁੱਪਾਂ ਝੱਲੀਆਂ, ਅਲਫ਼ ਨੰਗੇ ਰਹਿ ਕੇ ਬਾਰ੍ਹਾਂ ਸਾਲ ਗੁਜ਼ਾਰੇ...ਮੇਰੀ ਕਲਪਣਾ ਦੀ ਨੀਂਹ ਉਥੇ ਬੱਝੀ ਹੈ...ਇਹ ਕਿਵੇਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ ਕਿ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਇਲਾਕੇ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਤੋਂ ਅਣਛੁਹਿਆ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ। ਅਵਲ ਤਾਂ ਮੇਰੀਆਂ ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਮੇਰੇ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਹੀ ਕਿਰਦਾਰ ਮਿਲਦੇ ਨੇ...

ਜੇ ਕੋਈ ਬਾਹਰਲਾ ਕਿਰਦਾਰ ਆਇਆ ਵੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪਾਠਕ ਪੜ੍ਹਦਿਆਂ ਝੱਟ ਭਾਂਪ ਜਾਂਦੇ ਨੇ।

ਅ. ਜੋ. : ਤੁਹਾਡੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਕਦੇ-ਕਦੇ ਲਫ਼ਜ਼ਾਂ ਦੇ ਬੜੇ ਅਜੀਬ ਪ੍ਰਯੋਗ ਮਿਲਦੇ ਨੇ, ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਉਭਾਰਣ ਵਿਚ, ਕੀ ਵਜ੍ਹਾ ਹੈ ?

ਮਣੀ : ਬੜਾ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਹੈ, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਬਨਾਵਟੀਪਨ ਮੈਨੂੰ ਬੜਾ ਬੁਰਾ ਲਗਦੈ. ਜੇ ਵਰਤੇ ਗਏ ਲਫ਼ਜ਼ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਸਲੀ ਸੁਆਦ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦੇ ਤਾਂ ਲਾਹਨਤ ਹੈ। ਉਂਝ ਮੈਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਖਿਲਵਾੜ ਕਰਕੇ ਮਜ਼ਾ ਆਉਂਦੈ, ਮੈਂ ਲਫ਼ਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਇੰਝ ਖੇਡਦਾ ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਬੱਚਾ ਗੇਂਦ ਕੰਧ 'ਚ ਮਾਰ ਕੇ ਬੋਚਦਾ ਹੈ...ਫਿਰ ਮਾਰਦਾ ਹੈ...ਫਿਰ ਬੋਚਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੇਰੇ ਪਾਠਕ ਲਈ ਇਕ ਤਕਲੀਫ, ਇਕ ਤਨਾਉ ਹੈ . ਜਿਵੇ ਇਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਹੈ 'ਪੰਜੇ ਉਂਗਲਾਂ ਘਿਉ ਵਿਚ' । ਪਰ ਮੈਂ ਆਪਣ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਏਸ ਮੁਹਾਵਰੇ ਨਾਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੇਡਿਆ ਹਾਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੰਜ ਮਰਦ ਪਾਤਰ ਮੰਚ 'ਤੇ 'ਪੰਜੇ ਉਂਗਲੀਆਂ'... 'ਪੰਜੇ ਉਂਗਲੀਆਂ' ਕਹਿੰਦੇ ਮੰਚ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਫੇਰ ਇਕ ਕੋਨੇ 'ਚ ਖੜੀ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਮੁਹਾਵਰਾ ਪੂਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ... ਮੇਰੇ ਬਲਾਊਜ਼ ਵਿਚ', ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਿਛਲੀ ਰਾਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੰਜ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਨੇ ਉਸ ਨਾਲ ਜਬਰੀ ਬਦਫੈਲੀ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਵੀ ਮੈਂ ਇੰਝ ਹੀ ਕਰਦਾ ਹਾਂ।

ਅ. ਜੋ. : ਤੁਹਾਡੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਦਰੋਹੀ ਸੁਰ ਦੀਆਂ ਹੀ ਕਿਉਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਨੇ, ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਦਰੋਹ ?

ਮਣੀ : ਇਹ ਸਭ ਮੈਨੂੰ ਵਿਰਾਸਤ ਵਿਚ ਮਿਲ਼ਿਐ, ਸਾਡੇ ਪਰਿਵਾਰ 'ਤੇ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਨੇ ਏਨੇ ਜ਼ੁਲਮ ਢਾਏ ਨੇ ਕਿ ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਕਦੇ ਵੀ ਸੱਤਾ ਨੂੰ ਮੁਆਫ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ।

ਅ. ਜੋ. : ਰਜਵਾੜਾਸ਼ਾਹੀ ਵੱਲੋਂ ਢਾਏ ਜ਼ੁਲਮ, ਤਸੀਹਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਰਾ ਵਿਸਥਾਰ ਨਾਲ ਦਸੋਗੇ ?

ਮਣੀ : ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੈਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਸਿਆ ਹੈ, ਅਸੀਂ ਪੁਸ਼ਤੈਣੀ ਹਾਲੀ ਲੋਕ ਹਾਂ, ਸਾਡੀ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਹੀ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਨਾਲ ਹੱਕਾਂ ਲਈ ਲੜਾਈ ਰਹੀ ਹੈ। ਮੇਰੇ ਦਾਦਾ ਵੀ ਇਸ ਲੜਾਈ ਵਿਚ ਜੁਝਾਰੂ ਰਹੇ ਨੇ. ਉਨ੍ਹਾਂ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਦਿਨਾਂ ਤੱਕ ਅਫ਼ੀਮ ਦਾ ਨਸ਼ਾ ਪਿਆ ਕੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੰਦ ਜ਼ਹਿਰੀਲੇ ਕੀਤੇ, ਪਾਗਲ ਕੀਤੇ ਤੇ ਰਜਵਾੜਿਆਂ ਨਾਲ ਲੜਾਈ ਲੜੀ, ਦਾਦਾ ਤਾਂ ਮਾਰੇ ਗਏ, ਪਰ ਮੇਰੇ ਬਾਊ ਫੜੇ ਗਏ। ਮੇਰੇ ਬਾਊ ਦੀਆਂ ਲੱਤਾਂ ਨੂੰ ਲੜਕੀ ਦੀਆਂ ਚਪਟੀਆਂ ਵਿਚ ਬੀੜ ਕੇ ਵਿਚੋਂ ਦੀ ਜ਼ਹਿਰੀਲੇ ਸਰੀਏ ਲੰਘਾਏ,ਲੱਤਾਂ ਵਿਚ ਉਹ ਨਿਸ਼ਾਨ ਬਾਕੀ ਨੇ, ਬਾਊ ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਪਟਵਾਰੀ ਨੇ ਬਚਾਇਆ ਸੀ। ਮੈਂ ਖ਼ੁਦ ਇਸ ਜ਼ੁਲਮ ਦਾ ਬਚਪਨ ਵਿਚ ਸ਼ਿਕਾਰ ਰਿਹਾਂ, ਤੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਹੈਰਾਨ

ਹੋਏਂਗਾ ਕਿ ਸਾਡੇ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਮੁੰਡਾ ਪੜ੍ਹਦਾ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਪਿੰਡ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮੈਟ੍ਰਿਕ, ਪਹਿਲਾ ਬੀ. ਏ. ਅਤੇ ਐਮ. ਏ. ਹਾਂ, ਮੈਨੂੰ ਅਜੇ ਤੱਕ ਯਾਦ ਹੈ, ਬਾਰ੍ਹਾਂ ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਤੱਕ ਰੇੜੀਆਂ ਡਡਾ (ਗੁੱਲੀ ਡੰਡਾ) ਖੇਡਦਾ ਰਿਹਾਂ, ਮੋਰਚੰਗ (ਇਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਲੋਕ-ਸਾਜ਼) ਵਜਾਉਂਦਾ ਤੇ ਡੰਗਰ ਚਾਰਦਾ ਰਿਹਾਂ। ਜਿਸ ਪਟਵਾਰੀ ਨੇ ਮੇਰੇ ਬਾਊ ਨੂੰ ਛੁਡਾਇਆ ਸੀ, ਉਸ ਦੇ ਔਲਾਦ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਉਸ ਮੈਨੂੰ ਗੋਦ ਲੈ ਲਿਆ ਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਸ਼ਹਿਰ ਲੈ ਆਇਆ, ਉਸੇ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਪੜ੍ਹਾਉਣ ਵਾਸਤੇ ਵੱਖਰੇ ਅਧਿਆਪਕ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ।

ਇਕ ਵਾਰ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਮੇਰੇ ਬਾਊ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਫ਼ਸਲ ਵੇਲੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲਈ ਪਿੰਡ ਬੁਲਾਇਆ। ਸ਼ਾਮ ਸਵੇਰੇ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਤੇ ਦੁਪਿਹਰੇ ਨਾਲੇ ਧੁੱਪ ਸੇਕਦਾ ਤੇ ਨਾਲੇ ਪੜ੍ਹਦਾ। ਇਕ ਦਿਨ ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਛੱਪਰੀ ਤੇ ਬੈਠਾ ਪੜ੍ਹ ਰਿਹਾ ਸੀ ਕਿ ਪਿੰਡ ਦਾ ਠਾਕੁਰ ਆ ਗਿਆ। ਉਸਨੂੰ ਮਰੇ ਹੱਥ ਵਿਚ ਕਿਤਾਬ ਫੜੀ ਵੇਖ ਕੇ ਏਨਾ ਗੁੱਸਾ ਚੜ੍ਹਿਆ ਕਿ ਮੇਰੇ ਖੀਂਪਾ (ਢਾਂਗੀ ਵਰਗਾ ਹਥਿਆਰ) ਮਾਰ ਕੇ ਥੱਲੇ ਸੁੱਟ ਦਿੱਤਾ, ਸਾਡੇ ਪਿੰਡ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਕਿਤਾਬ ਸਿਰਫ਼ ਪਟਵਾਰੀ ਹੀ ਖੋਲ੍ਹ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੈਨੂੰ ਬੜਾ ਰੋਹ ਚੜ੍ਹਿਆ, ਉਸ ਰਾਤ ਅਮਲਮੋਟ (ਅਫ਼ੀਮ ਤੋਂ ਤਿਆਰ ਤਰਲ ਨਸ਼ਾ) ਪੀ ਕੇ ਧੁੱਤ ਹੋ ਠਾਕੁਰ ਦੇ ਮਕਾਨ ਦੇ ਪਿਛਵਾੜਿਉਂ ਦੀ ਚੜ੍ਹ ਗਿਆ ਤੇ ਕੰਧ 'ਤੇ ਖੜੇ ਹੋ ਕੇ ਸੁੱਤੇ ਪਏ ਠਾਕੁਰ ਦੇ ਮੂੰਹ 'ਤੇ ਪਿਸ਼ਾਬ ਕੀਤਾ, ਘਰ ਆਕੇ ਆਪਣੇ ਬਾਊ ਨੂੰ ਦੱਸਿਆ, ਬਾਊ ਬੜੇ ਖੁਸ਼ ਹੋਏ ਤੇ ਪੁੱਛਿਆ 'ਮਣੀਆ ਪਿਸ਼ਾਬ ਮੂੰਹ ਵਿਚ ਗਿਆ ਵੀ ਸੀ ਕਿ ਨਹੀਂ...?' ਚਾਂਦਨੀ ਰਾਤ ਸੀ, ਮੈਂ ਆਪ ਵੇਖਿਆ ਸੀ।

ਮੇਰੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਰਾਜਨੀਤਕ ਸੰਦਰਭ ਜਾਂ ਅੱਖੜ-ਸ਼ਬਦ ਆਪ-ਮੁਹਾਰੇ ਹੀ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਇਸ ਦੀ ਸਿੱਧੀ ਜਹੀ ਵਜ੍ਹਾ ਇਹ ਕਿ ਮੈਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦਾਦੇ ਤੇ ਬਾਊ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਦੂਜੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਵੇਲੇ ਦੇ ਸੱਤਾ ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੇ ਗਏ ਜ਼ੁਲਮ ਕਦੇ ਨਹੀਂ ਭੁਲਦੇ। ਇਹ ਮੇਰਾ ਅੰਦਰੂਨੀ ਗੁੱਸਾ ਸੀ ਜੋ ਫੁੱਟ ਕੇ ਬਾਹਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਅ. ਜੋ. : ਹੈਰਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸੂਬੇ ਦੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਚੋਣ-ਹਲਕੇ ਵਿਚ ਏਨਾ ਪੱਛੜਿਆ-ਪਣ ਕਿੰਨਾ ਅਜੀਬ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ?

ਮਣੀ : ਇਸ ਵਿਚ ਹੈਰਾਨੀ ਵਾਲੀ ਕੋਈ ਗੱਲ ਨਹੀਂ...ਇਕ ਔਰਤ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਸਿਰਫ਼ ਪਾਣੀ ਲਿਆਉਂਦਿਆਂ-ਲਿਆਉਂਦਿਆਂ ਰਸਤੇ ਵਿਚ ਹੀ ਲੰਘ ਜਾਂਦੀ ਹੈ. ਉਹ ਸਵੇਰੇ-ਸਵੇਰੇ ਪਾਣੀ ਦੀ ਤੋਲਾਸ਼ ਵਿਚ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਤ੍ਰਿਕਾਲਾਂ ਢਲਿਆਂ ਵਾਪਿਸ ਆਉਂਦੀ ਹੈ...ਪਤਨੀ ਦੇ ਕਿਸੇ ਗ਼ੈਰ ਮਰਦ ਨਾਲ ਸਰੀਰਕ ਸੰਬੰਧ ਹਨ ਤਾਂ ਵੀ ਪਤੀ ਨੂੰ ਕੋਈ ਇਤਰਾਜ਼ ਨਹੀਂ, ਸ਼ਰਤ ਸਿਰਫ ਏਨੀ ਹੈ ਕਿ ਸਭ ਕੁਝ ਔਰਤ ਦੀ ਰਜ਼ਾਮੰਦੀ ਨਾਲ ਹੋਵੇ.. ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਜੇ ਕਿਸੇ ਮਰਦ ਦਾ ਕਿਸੇ ਔਰਤ 'ਤੇ ਜੀਅ ਆ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਦੀ ਬਾਂਹ ਫੜਕੇ

ਉਠਾਏਗਾ ਤੇ ਕਹੇਗਾ 'ਊਂਹ', ਜੇ ਔਰਤ ਦੀ ਮਰਜ਼ੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਨਾਲ ਉਠਕੇ ਤੁਰ ਪਵੇਗੀ ਤੇ ਜੇ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨਾਂਹ ਕਰ ਦੇਵੇਗੀ। ਮੇਰੇ ਆਪਣੇ ਘਰ, ਮੇਰ ਹਾ ਨਾਲ ਏਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਾਕਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਪਿੰਡ ਲੈ ਕੇ ਗਇਆ, ਰਚਨਾ ਜੋਧਪੁਰ ਦੇ ਇਕ ਦੀਵਾਨ ਘਰਾਣੇ ਦੀ ਹੈ ਤੇ ਹੁਣ ਲੈਕਚਰਸ਼ਿਪ ਛੱਡ ਕੇ ਮੇਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਰਾਤੀਂ ਉਹ ਪਿੰਡ ਜਦੋਂ ਸੁੱਤੀ ਪਈ ਸੀ ਤਾਂ ਮੇਰਾ ਹੀ ਛੋਟਾ ਭਰਾ ਉਸ ਦੀ ਬਾਂਹ ਫੜਕੇ ਕਹਿਣ ਲੱਗਾ 'ਊਂਹ'। ਪਤਨੀ ਨੂੰ ਕੁਝ ਸਮਝ ਨਾ ਆਇਆ। ਮੇਰਾ ਛੋਟਾ ਭਰਾ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਆਇਆ ਤੇ ਕਹਿਣ ਲਗਾ, ਇਸ ਨੂੰ ਕਹਿ ਕਿ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਪਿੰਡੋਂ ਬਾਹਰ ਚੱਲੇ, ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀ ਨੂੰ ਸੱਦ ਕੇ ਕਿਹਾ, ਜੇ ਤੂੰ ਇਹਦੇ ਨਾਲ ਰਜ਼ਾਮੰਦ ਹੈਂ ਤਾਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਚਲੀ ਜਾ, ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨਾਂਹ ਕਰ ਦੇ, ਮੇਰਾ ਭਰਾ ਪਤਨੀ ਦੇ ਨਾਂਹ ਕਰਨ ਤੇ ਬੜੇ ਆਰਾਮ ਨਾਲ ਜਾ ਕੇ ਸੌਂ ਗਿਆ।

ਇਹ ਕਦੇ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਕਿ ਕੋਈ ਵੀ ਕਿਸੇ ਔਰਤ ਨਾਲ ਜ਼ਬਰ-ਦਸਤੀ ਕਰੇ, ਜੇ ਕੋਈ ਕਰਦਾ ਏ ਤਾਂ ਅਵਲ ਤਾਂ ਉਹ ਔਰਤ ਖੁਦ ਹੀ ਉਸ ਬੰਦੇ ਦਾ ਖੂਨ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਜਾਂ ਪਿੰਡ ਦਾ ਕੋਈ ਬੰਦਾ ਉਸ ਆਦਮੀ ਨੂੰ ਵੱਢ ਕੇ ਕਿਸੇ ਟਿੱਬੇ ਵਿਚ ਦੱਬ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਅ ਜੌ. : ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਬਾਹਰਲੇ ਬੰਦੇ ਦਾ ਜਾਣਾ ਕਿੰਨਾ ਕੁ ਖਤਰਨਾਕ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ?

ਮਣੀ : ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਵੜਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਉਸ ਬੰਦੇ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਲਗਦਾ ਕਿ ਕਿੱਧਰ ਗਇਆ। ਤੁਸੀਂ ਜੇ ਸਾਡੇ ਰਵਾਇਤੀ ਪਹਿਰਾਵੇ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੋਈ ਹੋਰ ਕਪੜਾ, ਜਿਵੇਂ ਪੈਂਟ-ਕਮੀਜ਼ ਪਾ ਕੇ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਵੜੋਗੇ ਤਾਂ ਪਿੰਡ ਦਾ ਕੋਈ ਵੀ ਵਸਨੀਕ, ਤੁਹਾਡੇ ਤੇ ਘਾਤ ਲਾ ਕੇ ਹਮਲਾ ਕਰੇਗਾ ਤੇ ਤੁਹਾਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰ ਦੇਵੇਗਾ, ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਸਾਡੇ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕ ਬੜੇ ਵਹਿਸ਼ੀ ਨੇ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਕਪੜੇ, ਤੇ ਇਹ ਕਪੜੇ ਪਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਿੰਡ ਵਾਲਿਆਂ ਲਈ ਉਹ ਲੋਕ ਨੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਾਡੇ ਲੋਕਾਂ 'ਤੇ ਜ਼ੁਲਮ ਕੀਤੇ ਨੇ। ਮੈਂ ਵੀ ਜਦ ਆਪਣੇ ਪਿੰਡ ਜਾਂਦਾ ਹਾਂ ਤਾਂ ਪੈਂਟ-ਕਮੀਜ਼ ਲਾਹ ਕੇ ਰਵਾਇਤੀ ਕਪੜੇ ਹੀ ਪਾ ਕੇ ਉਂਝ ਤਾਂ ਸਾਡੇ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕ ਬੜੇ ਮਿਲਾਪੜੇ ਨੇ, ਇਕ ਪਲ ਦੇ ਵੀ ਸਾਥ ਨੂੰ ਤਰਸਦੇ ਨੇ ਤੁਸੀਂ ਵੇਖੋਗੇ ਮੀਲਾਂ ਤਕ ਕੋਈ ਰੁੱਖ ਨਹੀਂ, ਚਿੱੜੀ ਤਕ ਨਹੀਂ, ਗੱਲ ਕਰਨ ਨੂੰ ਕੋਈ ਬੰਦਾ ਨਹੀਂ, ਪਾਲਤੂ ਪਸ਼ੂਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦੇ ਖੁਰਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਹੀ ਉਸ ਸਨਾਟੇ ਵਿਚ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਏਸੇ ਕਰਕੇ ਲਗਪਗ ਹਰ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵਿਚ ਊਠ ਤੇ ਗਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਗਾਂ ਸਾਡੇ ਪਿੰਡ ਦੇ

(ਬਾਕੀ ਦੇਖੋ ਸਫਾ 90 ਤੇ)

ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ਾ

ਕਿਰਪਾਲ ਕਜ਼ਾਕ

ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਕੋਸ਼ਕ ਅਰਥ ਹੈ ਸੂਤਰ ਫੜਣ ਵਾਲਾ, ਅਥਵਾ ਸੂਤਰ ਦੁਆਰਾ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ; ਜੋ ਪੁਤਲੀਆਂ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਦੁਆਰਾ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕਠਪੁਤਲੀ, ਤਮਾਸ਼ਾ, ਕਥਾਨਕ, ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਪ੍ਰਸਪਰ ਮੇਲ, ਆਪਸੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸੂਤਰਧਾਰ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਸਿਰਮੌਰ ਸੁਆਮੀ ਰਿਹਾ ਹੈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰੰਗ ਸ਼ਾਲਾ ਦਾ ਸ਼ਿਲਪਕਾਰ ਹੈ, ਜੋ ਅਸਥਾਈ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਈ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪਿੱਠ-ਕਾਰਜਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਈਆਂ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਕੇ, (ਉਸ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੁਆਰਾ) ਸੰਚਾਲਿਤ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨਤਾ ਦੀਆਂ ਸਿਖਰਾਂ ਵੱਲ ਤੋਰਿਆ ਹੈ।

ਡਾ ਸੁਰੇਸ਼ ਅਵਸਥੀ ਆਪਣੇ ਇਕ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਪਾਸੋਂ ਉਹਦੇ ਕਰਤਵਾਂ ਬਾਰੇ ਇਉਂ ਜਾਣੂੰ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ :

''ਮੈਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਹਾਂ। ਤਿੰਨ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਤੋਂ ਮੈਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਦਾ ਸੰਚਾਲਕ ਹਾਂ, ਅਤੇ ਅਨੇਕ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹਾਂ। ਮੈਂ ਹੀ ਮਹਾਨ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਚਾਲਕ ਹਾਂ। ਲੀਲਾ-ਨਾਟਕ, ਰਾਸ-ਲੀਲਾ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਮੈਂ ਹੀ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਜੋੜਦਾ ਹਾਂ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਨਾਂ ਭਗਵਤ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ ਇਥੇ ਮੈਂ ਗੀਤ-ਸੰਵਾਦ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕਰਦਾ ਹਾਂ ਭਵਈ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਨਾਂ ਰੰਗਲਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਨਾਂ ਰੰਗਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਮੈਂ ਮਹਾਂ-ਕਾਵਿ ਅਤੇ ਪੁਰਾਣਾਂ ਦੀਆਂ ਅਮਰ ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕਰਦਾ ਹਾਂ, ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਪਰਿਚੈ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹਾਂ।''

ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਮੂੰਹੋਂ ਦੱਸੇ ਕਰਤਵਾਂ ਬਾਰੇ ਸੁਣ ਕੇ ਕੋਈ ਸ਼ੱਕ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਕਾਰਜ ਨਾਟਕੀ ਕੜੀਆਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਜਿਉਂਦੇ ਰੱਖਣਾ ਹੈ। ਬਿਲਕੁਲ ਉਵੇਂ, ਜਿਵੇਂ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਨਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਇਕੋ

ਸਮੇਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਕਥਾ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਵੱਲ ਤੋਰਦਾ ਹੈ।

ਸੂਤਰਧਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਕਈ ਕਾਰਜ-ਪਧਤੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਰੂਪਾਂਤ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਵੱਡ-ਪਾਸਾਰੀ ਹੈ, ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰ-ਵਿਘਨਤਾ ਲਈ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ, ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੀ ਦੇਵੀ ਸਸਰਵਤੀ ਦੀ ਕਿਰਪਾ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਲਈ (ਮੰਗਲਾ ਚਰਨ ਦੀ ਵੰਦਨਾਂ ਵੱਜੋਂ) ਪੂਰਵ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਚ 'ਪ੍ਰਤਯਾਹਾਰ' (ਅਰੰਭ ਦੀ ਸੂਚਨਾ) ਅਤੇ 'ਆਸ਼ਰਵਣ' (ਸਾਜ਼ ਸੁਰ ਕਰਨ) ਉਪਰੰਤ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕੋਈ ਗੀਤ ਛੋਹ ਕੇ ਇੰਦਰ ਦਾ ਝੰਡਾ ਲਹਿਰਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਲਾ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਕਰਦਿਆਂ ਉਹ ਮੰਤਰ ਮੁਘਧ ਮੁਦਰਾ ਚ, ਕਲਸ ਵਿਚ ਜਲ ਲਈ ਖੜੋਤੇ 'ਪਰਿਪਾਰਸ਼ਵਿਕ' (ਸਹਾਇਕ) ਤੋਂ ਜਲ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪਵਿਤਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਵਿਤਰ ਸ਼ਲੋਕ ਦੇ ਪਾਠ ਰਾਹੀਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਸਤਤੀ ਮਗਰੋਂ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਦ੍ਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਦੁਆਰ ਨੂੰ ਸੰਪੰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟ-ਵਿਧੀਆਂ ਵਿਚ ਉਹ ਇੰਦ੍ਰ ਦੇ ਝੰਡੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਨਾਮ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਵਿਦੂ-ਸ਼ਕ, ਨਟ ਨਟੀ, ਜਾਂ ਸਹਾਇਕ ਦੀ ਸੰਵਾਦ-ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਅਰੰਭ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਸਤੂ ਵੀ ਐਲਾਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰੀਯ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਤਾਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੁਆਰਾ ਰੰਗ ਸਮਾਪਤੀ ਪਿੱਛੋਂ ਹੀ ਵਾਸਤਵਿਕ ਨਾਟਕ ਛੋਹੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਰਥ ਵਿਆਖਿਆ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਲ ਖਿੱਚਣ ਵਿਚ ਬਹੁ-ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਆਖਿਆਵਾਂ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਸਦੀਆਂ ਲੰਮੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਵਿਅਕਤਿਤੱਵ, ਕਿਸੇ ਸਧਾਰਨ ਪੱਧਤੀ ਵਜੋਂ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਰਦਰਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮੁਖੀਆ ਕਹਿ ਕੇ ਵੀ ਵਡਿਆਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਆਚਾਰੀਆ ਦੀ ਉਪਾਧੀ ਵੀ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਉੱਚੀ ਪਦਵੀ ਤੇ ਸੁਸ਼ੋਭਤ ਸੂਤਰਧਾਰ ਲਈ ਸੰਸਾਰ-ਧਰਮਾਂ ਦਾ ਜਾਣੂ ਹੋਣਾ, ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਦਾ ਪੁਜਾਰੀ ਹੋਣਾ, ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿਦਵਾਨ, ਕੁਲ ਰੀਤੀ-ਰਿਵਾਜਾਂ ਤੋਂ ਵਾਕਿਫ, ਗਿਆਨ ਅਤੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਦਾ ਸੁਆਮੀ ਹੋਣਾ, ਅਵੱਸ਼ਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜਾਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ, ਸਗੋਂ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਉਹ ਉਚੇਚੀਆਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਵੀ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਰਤਨਾਵਲੀ' ਅਤੇ 'ਮਾਲਤੀ ਮਾਧਵ' ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਵਾਰੀ ਵਾਰੀ 'ਵਤਸ' ਅਤੇ 'ਕਮੰਦਕੀ' ਦੀਆਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਕਮਾਲ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ 'ਰਤਨਾਵਲੀ' ਨਾਟਕ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਵੀ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਕਠਪੁਤਲੀ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ

ਖੁਦ ਪੁਤਲੀਆਂ ਨਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਸੰਵਾਦ-ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਸ਼ਾਸਤ੍ਰੀਯ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਸੂਤਰ-ਧਾਰ ਦੀ ਪੁਰਾਤਨ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਗਾਰਗੀ ਦੇ 'ਸੋਹਣੀ ਮਹੀਂਵਾਲ,' ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰੀ ਦੇ 'ਪੂਰਨ', ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਮੁੰਦ੍ਰੀਛਲ' ਅਤੇ ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦਾ ਸਫਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ 'ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ' ਦਾ ਨਰਕ', ਗਾਰਗੀ ਦਾ 'ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ' ਅਤੇ ਗਗਨ ਮੇ ਥਾਲ,' ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦਾ 'ਸੁਨਿਹਰੀ ਚਿੱਟਾ ਕਾਲਾ, 'ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣ' ਆਦਿ ਬਿਆਨੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀ, ਨਟ ਨਟੀ, ਅਤੇ ਮਨ ਬਚਨੀ ਦੀਆਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਵਿਧੀਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਸਫਲ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜੇ ਗਏ ਹਨ। ਪਰ ਇਥੇ ਇਹ ਦੱਸ ਦੇਣਾ ਅਯੋਗ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਗਏ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਨਟ-ਨਟੀ, ਅਤੇ ਮਨ ਬਚਨੀ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧਾਵਾਂ, ਅਸਲ ਵਿਚ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਦੀ ਹੀ ਦੇਣ ਹਨ, ਅਤੇ ਗੱਲ ਇਥੇ ਹੀ ਬੱਸ ਨਹੀਂ, ਯੂਰਪ ਦੇ ਮਧ ਕਾਲੀਨ ਧਾਰਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵੀ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨਾਲ ਨੇੜਲਾ ਸੰਬੰਧ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਮਧ ਕਾਲੀ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਧਾਰਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਤਲਿਕਾ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਫ੍ਰੈਂਚ ਵਿਚ 'ਮਾਰਿਯੋਨੇਤ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਈਸਾ ਦੀ ਮਾਂ ਕੁਮਾਰੀ 'ਮੇਰੀ' ਦੀ ਵੀ (ਕਠਪੁਤਲੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ) ਭੂਮਿਕਾ ਹੋਇਆ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਮਾਰਿਯੋਨੇਤ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ 'ਨੰਨ੍ਹੀ ਮੇਰੀ।'

ਕਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਕਥਨ ਹੈ ਕਿ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਦਾ ਜਨਮ ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਜਿਥੋਂ ਉਹ ਪਹਿਲਾਂ ਚੀਨ ਅਤੇ ਫਿਰ ਅਮਰੀਕਾ ਪਹੁੰਚਿਆ; ਪਰ ਇਹ ਵਾਸਤਵਿਕ ਸੱਚ ਨਹੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਤਰਕ ਹੈ ਕਿ ਈਸਾ ਤੋਂ ਤਿੰਨ ਸੌ ਵਰ੍ਹੇ ਪੂਰਵ, ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਵੀ ਰਾਹ-ਬ-ਰਾਹੇ, ਸੂਤਰ ਦੁਆਰਾ ਸੰਚਾਲਤ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਮੱਤ ਹੈ ਕਿ ਯੂਨਾਨ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਸਦੀ ਦੇ ਆਸ ਪਾਸ, ਬੱਚਿਆਂ ਦੀਆਂ ਸਮਾਧੀਆਂ ਵਿਚੋਂ, ਸੂਤਰ ਨਾਲ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਮਿਲਣ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਡਾ. ਪਿਸ਼ੇਲ ਆਪਣੀ ਕਿਰਤ "ਥਿਊਰੀ ਆਫ਼ ਪਪਿਟ ਸ਼ੋ" ਵਿਚ ਉਪਰੋਕਤ ਕਥਨ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨੂੰ ਵੱਖ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਦੋਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲੇ ਹਨ। ਪਿਸ਼ੇਲ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਮੱਤ ਹੈ ਕਿ ਪੁਤਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਮੰਚ-ਜੜਤ, ਕਥਾ, ਸੰਵਾਦ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗਾਇਨ, ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਕੋਈ ਵਾਸਤਵਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਿੰਦੂ ਅਤੇ ਜਿੰਦ-ਜਾਨ ਵੀ ਸੰਵਾਦ, ਮੰਚ-ਜੜਤ, ਨ੍ਰਿਤ, ਗਾਇਨ, ਅਭਿਨੈ, ਅਤੇ ਕੋਈ ਵਾਸਤਵਿਕ ਕਥਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ

ਵਿਚ ਤਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਤੱਥ ਜਹਿਜੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਰਿਗ ਵੇਦ ਵਿਚ ਸਰਮਾਂ ਅਤੇ ਪਣੀਓਂ, ਯਮ ਅਤੇ ਯਮੀ, ਪੁਰੂਰਵਾ ਅਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ, ਇੰਦਰ ਅਤੇ ਸ਼ਚੀ, ਵਰਸ਼ਾਕੱਪੀ ਅਤੇ ਇੰਦਰਾਣੀ ਦੇ ਸੰਵਾਦ, ਪ੍ਰਾਥਮਿਕ ਨਾਟ-ਭੂਮੀ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਿਕ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਹੀ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੀੜ ਵਜੋਂ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਰਿਗ ਵੇਦ ਸਮਕਾਲੀ ਰਹੇ ਹੋਣ ਕਿਉਂਕਿ ਪੁਤਲਿਕਾ ਸ਼ਬਦ ਬਹੁਤ ਪਰਾਚੀਨ ਹੈ। ਵੇਦਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਅਕਸਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਥਰਵ ਵੇਦ ਵਿਚ ਦੁਸ਼ਮਣ ਦਾ ਪੁਤਲਾ ਬਣਾ ਕੇ (ਮੰਤ੍ਰ ਦੁਆਰਾ) ਸਾੜਣ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਵਿਨਾਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਿਗ ਵੇਦ ਵਿਚ ਇੰਦਰਾਣੀ ਦਾ ਆਪਣੀ ਸੁਪਤਨੀ ਦਾ "ਉਪਨਿਸ਼ਤਸਪਤਨੀਵਾਧਨਮ੍" ਮੰਤ੍ਰ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੀ ਇਸੇ ਦਿਸ਼ਾ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮਧ ਕਾਲ ਦੀ 'ਸਿੰਹਾਸਨ ਬਤੀਸੀ' ਅਤੇ 'ਸਿੰਹਾਸਨ ਪਚੀਸੀ' ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਕਰਨਾ (ਆਪਣੇ ਅਲੌਕਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਦੇ ਬ-ਵਜੂਦ) ਪੁਤਲੀਆ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਤੋਂ ਬਹੁਤਾ ਦੂਰ ਨਹੀਂ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਅਲੋਚਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਰਾਜ ਸ਼ੇਖਰ ਨੇ ਵੀ ਗੀਤਾ ਦੀ ਨੱਚਦੀ ਹੋਈ (ਕਥਾ ਸੁਣਾਉਂਦੀ) ਪੁਤਲੀ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਕਠਪੁਤਲੀ ਪਰਾਚੀਨ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟ-ਵਿਧੀ ਰਹੀ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੂਤਰ ਧਾਰ ਦੁਆਰਾ ਸੰਚਾਲਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਤਾਰਵੀਂ ਸ਼ਦੀ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਛਾਇਆ-ਚਿੱਤਰਾਂ ਵਿਚ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਉਪਯੋਗ ਹੋਣ ਲੱਗਾ ਸੀ, ਉਹ ਅਸਲ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਰਚੀ-ਮਿਚੀ ਸਾਂਝ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਸੀ। ਇਉਂ ਕਠਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਅਤੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

ਮਧ ਪੂਰਵ ਦੇ ਇਸਲਾਮੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਮੂਰਤੀ ਪੂਜਾ ਵਰਜਿਤ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨੇ ਛਾਇਆ-ਚਿੱਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਬਣਾਈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਛਾਇਆ-ਚਿੱਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਇਹ ਵਿਧਾ, ਬਹੁਤ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਹੋਈ। ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਰੋਮਨ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਤਾਂ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਲਈ ਆਪਣਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੀ ਬਣਾ ਲਿਆ ਸੀ, ਜੋ ਰੋਮਨਾਂ ਦੇ ਪਤਨ ਮਗਰੋਂ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਅਨੇਕ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਸਦਕਾ, ਲੰਮਾ ਸਮਾਂ ਜਿਉਂਦਾ ਰਿਹਾ।

ਇਟਲੀ ਦੇ ਪੁਨਰ-ਜਾਗਰਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ, ਜੋ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ ਬਹੁਤ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਹੋਇਆ, ਉਹਦਾ ਨਾਂ 'ਪੋਰਚਨੇਲਾ' ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਫ੍ਰਾਂਸੀਸੀ 'ਪੋਰਚਨੇਲ' ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਸੋਲਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਇਹ ਤਮਾਸ਼ਾ ਇੰਗਲੈਂਡ ਪਹੁੰਚਿਆ ਤਾਂ ਇਹਦਾ ਨਿੱਕਾ ਨਾਂ 'ਪੰਚ' ਰਹਿ ਗਿਆ। ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਗਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਅਖਬਾਰ 'ਪੰਚ' ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਉਸ ਉਤੇ ਹੀ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਬੇਸ਼ਕ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਕਾਫ਼ੀ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਹੋਇਆ, ਇਥੋਂ ਤੀਕ ਕਿ ਉਥੋਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਲਈ ਕਈ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲਿਖੇ; ਫਿਰ ਵੀ ਤਾਰਕਿਕ ਤੱਥਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਦਾ ਉਦੇ ਭਾਰਤ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਖ਼ੁਦ 'ਗੇਟੇ' ਨੇ ਆਪਣੇ ਜਨਮ ਦਿਨ ਤੇ ਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਲਈ ਇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਈ ਹੋਰ ਸਫ਼ਲ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟਕ, ਲੈਵਿਸਕੇਰੋ, ਹਾਂਸ ਕ੍ਰਿਸ਼ਚੀਅਨ, ਹੈਡ੍ਰਸਨ, ਅਤੇ ਲਿੰਬਨ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਕਠਪੁਤਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਲਿਖੇ। ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਠਪੁਤਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਜਿਤਨੇ ਲੇਖਕ ਲੰਡਨ ਵਿਚ ਹਨ, ਓਨੇ ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਅੰਗ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਮਸਿਏਦਾ ਨਵਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਾਫ਼ੀ ਖਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਹਿੰਦੀ ਵਿਸ਼ਵ ਕੋਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ ਜਰਮਨੀ ਦੇ ਡਰੇਸਡਨ ਨਗਰ ਵਿਚ ਤਾਂ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਵੱਡਾ ਸੰਗ੍ਰਿਹਾ-ਲਿਆ ਵੀ ਹੈ। ਚੈਕੋਸਲਵਾਕੀਆ ਦੇ ਪ੍ਰਾਗ ਨਗਰ ਵਿਚ ਤਾਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਬਾਰੇ ਇਕ ਸਿਖਿਆ ਕੇਂਦਰ ਵੀ ਹੈ; ਜਿਥੇ ਦੇਸ਼ਾਂ-ਬਿਦੇਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਆਏ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਤਿੰਨ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਲਈ ਸਿਧਾਂਤਕ ਅਤੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਸਿਖਿਆ ਹਾਸਲ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਵਿਦਵਾਨ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮਾਂ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਲਾ-ਵਿਧੀਆ ਰਾਹੀਂ ਨੇਮ-ਬੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਮਾਸ਼ੇ ਦੀ ਸਾਰੀ ਡੋਰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਹੱਥ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਦੱਸਣਾ ਹੋਵੇ, ਜਾਂ ਘਟ ਰਹੀ ਕਹਾਣੀ ਦੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਨੂੰ ਜੋੜਨਾ ਹੋਵੇ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਅਤੇ ਅਨੇਕ ਹੋਰ ਵਿਧੀਆਂ, ਜਿਵੇਂ ਗਾਇਨ, ਅਤੇ ਸਹਾਇਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਜ਼ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕੋ ਸਮੇਂ ਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਕਾਰਜ ਸੰਪੰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਸਮੂਚੇ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਛਿਪੇ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ (ਜਾਂ ਪੁਤਲਿਕਾ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ) ਉਸ ਦੀ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੁੱਖ ਭੂਮਿਕਾ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਾਜਿਸਥਾਨ ਦੇ ਨਟ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਨਿਪੁੰਨ ਹਨ। ਇਹ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਨਿਮਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ :

(1) ਹੱਥ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ (ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚਲਾਉਣ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਫ਼ਰਸ਼ ਦੇ ਨੀਵੇਂ ਟੋਏ ਵਿਚ ਲੁੱਕ ਕੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ।)

(2) ਸੂਤਰ ਦੁਆਰਾ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ। (ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਲਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਉੱਚੀ ਜਗ੍ਹਾ ਉਤੇ ਛੁਪ ਕੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ।)

(3) ਤੀਲ੍ਹੀਆਂ ਨਾਲ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ (ਇਸ ਵਿਧੀ ਵਿਚ ਚੁੰਬਕ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧੀ ਪੱਛਮੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋਈ।)

(4) ਕਾਰਡ ਬੋਰਡ ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ। (ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਦੁਆਰਾ ਪਰਦੇ ਤੇ ਪਰਛਾਵੇਂ ਪਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧੀ ਇਸਲਾਮੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋਈ।)

'ਜਾਵਾ' ਵਿਚ ਚਮੜੇ ਨਾਲ ਮੜ੍ਹੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਰਾਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕ, ਕਈ-ਕਈ ਚਿਰ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਬੇਸ਼ੱਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਅਤੇ ਛਾਇਆ ਚਿੱਤਰਾਂ ਵਿਚ ਜਾਵਾ ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਕਾਰਜ, ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਵੱਖਰੇ ਨਹੀਂ।

ਇਉਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਅਤੇ ਪੁਤਲੀ ਤਮਾਸ਼ੇ ਦੀ ਅੰਤਰੀਵ ਅਤੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਾਂਝ ਤੋਂ ਮੁਨਕਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ।

□

ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ : ਪੁਨਰ ਵਿਚਾਰ

ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ (ਡਾ)

ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਆਪਣੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਕਾਰਨ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਧਾਰਾ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਵਾਚਿਆਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਇਸ ਨਿਰਣੇ ਉਤੇ ਅਪੜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਦਿ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਦੁਖ-ਸੁਖ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅਥਾਹ ਵਹਾਉ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਹੋਈ ਹੋਵੇਗੀ। ਨਾਚ, ਨਟ-ਨਟੀ ਤੇ ਨਾਟ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਤੇ ਅਭੇਦਤਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨਾਲ ਨਿਕਟਤਾ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਸਰਲ, ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੇ ਸਹਿਜਮਈ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਪੱਖਾਂ (1) ਵਸਤੂ (2) ਵਿਸ਼ਾ (3) ਵਿਧਾ ਤੇ (4) ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਇਹ ਲੋਕ ਧਾਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੈ। ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਲੋਕਧਾਰਾ : ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ, ਬੀਰ-ਗਾਥਾਵਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਚਾਂ, ਲੋਕ-ਕਲਾਵਾਂ, ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਪਹੇਲੀਆਂ, ਕਹਾਵਤਾਂ, ਲੋਰੀਆਂ, ਘੋੜੀਆਂ, ਸਿੱਠਣੀਆਂ, ਕੀਰਨੇ ਤੇ ਅਲਾਹੁਣੀਆਂ ਆਦਿ ਦਾ ਸਮੂਹ ਹੈ। ਸੁਤੇ ਸਿੱਧ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਅਨਾਮ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਕਾਲਿਕੀ ਵੇਗ ਅਧੀਨ ਆਈ ਸੁਭਾਵਕ ਗਤੀ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਸਦਕਾ ਵਾਪਰੇ ਸਮਾਜਕ ਵਿਹਾਰ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਿਘਨ ਉਤਪੰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ।

ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਤੇ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦਾ ਪ੍ਰਥਮ ਆਧਾਰ ਭੋਂਇ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਚ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਥਮ ਮਾਧਿਅਮ ਵੀ ਤਨ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹੋਰ ਆਕਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਬਹੁਤ ਹੀ ਘੱਟ, ਅਦਿੱਖ ਤੇ ਪਰੋਖ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆਇਆ ਹੈ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕਧਾਰਾ ਤਨ-ਮੁਖੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਤਨ-ਮੂਲਕ ਅਤੇ ਤਨ-ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਵੀ ਹੈ। ਇਹ ਤਨ ਵਲ ਰੁਚਿਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਬਲਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਿਤ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੋ ਵੀ ਅਨੁਭਵ ਵਸਤੂ ਵਜੋਂ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਚੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਨ ਲਈ ਤਨ ਦਿਆਂ ਹਾਵਾਂ/ਭਾਵਾਂ ਵਿਚ ਢਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਵਿਅਕਤੀ ਸਰਲੀਕਰਣ ਦਾ ਭਾਗੀ ਹੋਇਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਯੂ ਤੇ ਲਿੰਗ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉਤੇ ਹੀ ਉਸ ਦੀ ਕੁੜੀ-ਮੁੰਡੇ, ਨਰ-ਨਾਰ, ਬਿਰਧ ਜਾਂ ਜਵਾਨ ਵਜੋਂ ਪਹਿਚਾਣ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਗਿਆਨੀ ਵਲਾਦੀਮੀਰ ਪਰਾਪ (Vladimir Propp) ਅਨੁਸਾਰ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਦਾ ਆਲਾ-ਦੁਆਲਾ ਹੀ ਉਸ ਦਾ ਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਉਸ ਦੀਆਂ ਗਤੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ

ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਕੁਝ ਉਸ ਦੀਆਂ ਗਤੀ-ਵਿਧੀਆਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਉਹ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ।

ਇਸ ਕਥਨ ਤੋਂ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਘਟਨਾ-ਪ੍ਰਵਾਹ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੀ ਘੜੀ ਗਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਵਲਾਦੀਮੀਰ ਪਰਾਪ ਦੇ ਹੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦਾ ਬਿਰਤਾਂਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਘਟਨਾ-ਪ੍ਰਵਾਹ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣ ਦੇ ਕਾਰਨ, ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੀ ਵਿਧਾ ਵਿਚ ਗੋਂਦ ਦੀ ਥਾਂ ਕਥਾ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਵਜੋਂ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਚ ਨਿਹਿਤ ਕਥਾ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਘਟਦੇ ਬਾਹਰੀ ਆਕਾਰ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ; ਉਸ ਆਂਤ੍ਰਿਕ ਆਕਾਰ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਦਕਾ ਮਨ ਉਤੇ ਪੈਂਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਮਾਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਧਾ ਤੋਂ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਜੁਗਤ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧ ਪੱਖਾਂ ਦੀ ਪਹਿਚਾਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਥਾਂ ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚਲੇ ਸ਼ਬਦ ਅਰਥ ਤੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਤਾਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਥਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਜਿਵੇਂ ਲਿਖਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਉਚਾਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਥਮ ਬਣ ਜਾਣ ਕਾਰਣ ਬਲਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ ਕਰਨ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕ ਵੱਜੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਨਾਲ ਹੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਕੁਲ ਪ੍ਰਸੰਗਿਕਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸੰਚਾਰ ਹਿਤ ਅਪਣਾਈ ਗਈ ਜੁਗਤ ਦਾ ਵੀ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਅਨੁਮਾਨ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਵਿਚ ਉਚਾਰ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੰਢਾਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਤੱਖ ਯਤਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਇਹ ਜੁਗਤ ਦੋ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਹੈ। ਮਿਖ਼ੇਲ ਬਾਖ਼ਤਿਨ (Mikhail Bahktin) ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਜੁਗਤ ਹਾਸੇ ਜਾਂ ਰੁਦਨ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਹਾਸੇ ਤੇ ਰੁਦਨ ਦਾ ਸਰੋਕਾਰ ਕੇਵਲ ਤਨ ਤਕ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦਾ। ਹਾਸਾ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਤੇ ਸਵੈ-ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦੀ ਅਭਿਲਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਾਹਣ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਰੁਦਨ ਅਧੀਨਤਾ ਤੇ ਲਾਚਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਰ ਜੁਗਤਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਦਲਦਾ ਸਰੂਪ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਬਦਲਦੇ ਸਰੂਪ ਤੋਂ ਉਸ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਉਣਾ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਲਈ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਸਰਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਇਹ ਜੁਗਤ ਘੜੀ ਗਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੀਆਂ ਉਪਰੋਕਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਈਆਂ ਤੋਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਨਿਮਨ-ਲਿਖਤ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਉਪਲਬਧ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹਨ :

ੳ) ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਜਿਹੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਨੂੰ ਵਸਤੂ-ਸਾਮੱਗਰੀ ਵੱਜੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ

ਜੋ ਨਾਟਕੀਕਰਨ ਦੌਰਾਨ ਤਨ ਦਿਆਂ ਹਾਵਾਂ/ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਗਰ-ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਚਰਿਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਮੂਲ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਅ) ਸਰੀਰਕ ਹਾਵਾਂ/ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀਕਰਨ ਤਕ ਪਹੁੰਚਦੇ ਇਹ ਅਨੁਭਵ ਵਿਸ਼ੇ ਵਜੋਂ ਆਯੂ ਤੇ ਲਿੰਗ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮਿਥਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਕਾਰਨ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਰਵ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ੲ) ਇਸ ਦੀ ਵਿਧਾ ਅਜਿਹੀ ਕਥਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦੀ ਹੈ ਜੋ ਘਟਨਾ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਅਕਾਂਖਿਆ ਘਟਨਾ ਦੇ ਆਂਤ੍ਰਿਕ ਆਕਾਰ ਦੀ ਥਾਂ ਇਸ ਦੇ ਬਾਹਰੀ ਆਕਾਰ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਸ) ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਾਰਨ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਵਚਨ ਵਿਚ ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਤੇ ਭਾਵ ਨਾਲੋਂ ਉਚਾਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਹ) ਉਚਾਰ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਕਾਰਨ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਕਾਂਖਿਆ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਬਹੁ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਮ ਪੜਾ ਹਾਸਾ ਤੇ ਰੁਦਨ ਸਾਮਾਜਿਕ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰੁਚੀਆਂ ਦੇ ਵਾਹਣ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਉਤੇ ਪਹਿਲਾ ਗੰਭੀਰ ਕਾਰਜ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ 1966 ਵਿਚ **ਲੋਕ ਨਾਟਕ** ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਿਆ। ਡਾ. ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦਾ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ **ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ** 1982 ਵਿਚ ਅਤੇ ਡਾ. ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਦਾ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ **ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ ਤੱਤ** ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਸੰਸਕਰਣ 1987 ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ। ਇੱਕਾ-ਦੁੱਕਾ ਲੇਖ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਇਸ ਕੜੀ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ 'ਜਾਤ੍ਰਾ' 'ਨੌਟੰਕੀ', 'ਤਮਾਸ਼ਾ', 'ਰਾਮ-ਲੀਲਾ', 'ਰਾਸ ਲੀਲਾ', 'ਤੀਰੂਕੂਤਾ', 'ਯਕਸ਼ਗਾਣ', 'ਛਾਊ', ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਝਲਕੀਆਂ, ਆਦਿ ਅਧਿਆਏ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ, ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਧਾ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਪਰਿਚੈ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। 'ਜਾਤ੍ਰਾ' ਬੰਗਾਲ ਦਾ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ।' ਭਵਾਈ ਗੁਜਰਾਤ ਦਾ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕੌਮਾਂ ਡੋਬਾਰੀ ਤੇ ਕੁਲਹਾਟੀ ਨਟਾਂ ਤੇ ਬਾਜੀਗਰਾਂ ਦਾ ਕਿੱਤਾ ਕਰਦੇ ਮਰਦਾਂ ਤੇ ਔਰਤਾਂ ਨੇ ਜਿਸ ਖੇਲ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਉਹ ਤਮਾਸ਼ਾ ਗਾਰਗੀ ਅਨੁਸਾਰ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੀ ਧਰਤੀ ਉਤੇ ਫਲਿਆ-ਫੁਲਿਆ। "ਉਤਰ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਹਰ ਥਾਂ ਰਾਮਲੀਲਾ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ...ਜਿਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧ ਸੁੰਦਰ ਤੇ ਜੋਸ਼ੀਲੀ ਨਾਟ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਾਰਾਨਸੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।" "ਸੌਰਾਸ਼ਟਰ ਤੇ ਗੁਜਰਾਤ ਦੇ ਰਾਸ ਪਾਉਣ ਵਾਲੇ, ਕੇਰਲਾ ਦੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾਟਮ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ, ਬੰਗਾਲ ਤੇ ਆਸਾਮ ਦੇ ਕੀਰਤਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ, ਉੜੀਸਾ ਦੇ ਪਾਲਾ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ, ਮਨੀਪੁਰੀ ਦੀਆਂ ਨਰਤਕੀਆਂ ਅਤੇ ਉਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਸਭ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਭਗਤ ਹਨ।" "ਤੀਰੂਕੂਤੂ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਤਾਮਿਲਨਾਡ ਦੇ ਦੱਖਣੀ ਭਾਗ ਵਿਚ ਹਨ ਜੋ ਕੇਰਲਾ ਦੇ ਲਾਗੇ ਹੈ" ਅਤੇ "ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਪੱਛਮੀ ਘਾਟ ਦੀ ਲੰਮੀ ਧਰਤੀ ਉਤੇ ਯਕਸ਼ਗਾਣ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।" "ਸਰਾਏਕਿਲ ਦੀ ਨਿੱਕੀ ਜਹੀ ਰਿਆਸਤ ਜੋ ਹੁਣ ਬਿਹਾਰ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੈ ਦੀ ਨਿਰੋਈ ਸੁੰਦਰਤਾ ਹੈ।...ਛਾਊ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨੱਚਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਚਿਹਰੇ ਉਤੇ ਮਖੌਟਾ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ, ਇਥੋਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ।"

ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀਆਂ ਝਲਕੀਆਂ, ਅਧਿਆਇ ਅਨੁਸਾਰ, 'ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਨੇਕਾਂ ਰੂਪ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਖਿੰਡੇ ਪਏ ਹਨ ..ਭਾਵੇਂ ਇਤਨੇ ਵਿਕਸਤ ਨਹੀਂ ਹੋਏ...ਫੇਰ ਵੀ ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਦਿਲਚਸਪ ਹਨ।" ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਗਾਰਗੀ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਰਾਸੀਆਂ ਦੀਆਂ ਨਕਲਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਲਿਖਦਾ ਹੈ, "ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਾਂ ਜਾਂ ਜਲੂਸ ਝਾਕੀਆਂ ਦੀ ਉਤਨੀ ਕੱਟੜ ਪਰੰਪਰਾ ਨਹੀਂ ਜਿਤਨੀ ਉਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਰਾਮ-ਲੀਲਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਪਿਆਰ ਦੇ ਕਿੱਸਿਆਂ, ਸੂਕਦੇ ਨਾਚਾਂ ਤੇ ਫਕੜ ਹਾਸੇ-ਮਖੌਲਾਂ ਵਿਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਨਕਲੀਏ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪਰਚਾਉਂਦੇ ਆਏ ਹਨ। ਸੋ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਕੀਤੀ ਇਸ ਵਿਚਾਰ-ਚਰਚਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸਾਂਭਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕੇਵਲ "ਨਕਲਾਂ" ਹਨ।

ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਚਾਰ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹੈ, "(ੳ) ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ : ਇਸ ਵਿਚ ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਪਰਲਾਦ ਲੀਲਾ, ਬਾਲਮੀਕ ਲੀਲਾ, ਰਵੀਦਾਸ ਲੀਲਾ, ਬਾਬਾ ਬਾਲਕ ਨਾਥ ਲੀਲਾ, ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ, ਰਾਸਧਾਰੀ ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। (ਅ) ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ : ਰਾਸਧਾਰੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ, ਨੌਟੰਕੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ (ੲ) ਨਕਲਾਂ : ਟਿੱਚਰਾਂ, ਪਟੜੀਆਂ (ਸ) ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ : 'ਵੱਲਲੀ ਸਹੁਰੇ ਦਲੀ ਸਾਧ ਸੱਚ ਦੱਸ ਵੇ' ਆਦਿ। ਦੂਜਾ ਤੀਜਾ ਚੌਥਾ ਤੇ ਪੰਜਵਾਂ ਅਧਿਆਇ ਉਪਰੋਕਤ ਸੂਚੀ ਦਾ ਹੀ ਵਿਸਥਾਰ ਹਨ। ਅੰਤਲੇ ਨਿਸ਼ਕਰਸ਼ ਵਾਲੇ ਛੇਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਲੇਖਕ, "ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੁਖ ਰੱਖ ਕੇ, ਇਸ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਨਿਰਧਾਰਿਤ" ਕਰਨ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ, "...ਹਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਲੋਕ-ਪਰੰਪਰਾ, ਲੋਕ-ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਪਿੜ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਦਾ ਉਹ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਉਹ ਲਿਖਤੀ ਜਾਂ ਅਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਲੋਕ-ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਲੋਕ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਉਤੇ ਉਹ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਹ ਉਪਰੋਕਤ "ੳ" "ਅ" "ੲ" ਤੇ "ਸ" ਹੀ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਅੰਤਰ ਇਸ ਪੜਾਅ ਤਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਮੁਕ ਗਿਆ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਅਧਿਆਇ, "ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਸ਼ਹਿਰੀ

ਰੰਗ ਮੰਚ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸਰਗਰਮੀ'' ਵਿਚ ''ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਤੇ ਇਸ ਦੇ ਰੂਪ' ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ, ''ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਨੌਟੰਕੀ ਅਤੇ ਨਕਲ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਿਹਾ ਹੈ''। ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਬਾਜ਼ੀਗਰ, ਨਾਚੀ, ਖੁਸਰੇ, ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਜਲਸਾ, ਰਾਮਲੀਲਾ ਆਦਿ ਉਤੇ ਵੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੇਖਕ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸਰੋਕਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ, ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਤੱਤ ਸਮੋਣ ਵਾਲੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲ ਹੈ।

ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਸ਼ੀਰਸ਼ਕ ਹੇਠ ਹੁਣ ਤਕ ਵਿਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ, ਨਕਲਾਂ, ਲੀਲਾ, ਸਾਂਗ, ਨੌਟੰਕੀ ਅਤੇ ਗਿੱਧਾ ਆਦਿ ਹਨ। ਇਥੇ ਵਿਚਾਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਹਨ :

ੳ) ਕੀ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ?

ਅ) ਕੀ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਦੇਣ ਹਨ?

ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਉੱਤਰ ਢੂੰਡਣ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਸਰੂਪ ਉਤੇ ਝਾਤ ਪਾਉਣੀ ਆਵਸ਼ਕ ਹੈ। ਪੰਜ ਆਬਾਂ ਦੀ ਇਸ ਧਰਤੀ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਉਥਲ-ਪੁਥਲ ਸਦਕਾ ਬਦਲਦੀਆਂ ਤਾਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਪ੍ਰਕਿਰਤਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਉਲੰਘਣ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਰਾਨੀ ਤੇ ਸਾਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਵੇਦਾਂਤਕ ਆਰੀਆ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮੌਲਿਕ ਨੁਹਾਰ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਸੁਭਾ ਦੀਆਂ ਸਭਿਆਤਾਵਾਂ ਪੱਛਮੀ ਮੱਧ ਏਸ਼ੀਆਈ ਤੇ ਪੂਰਬੀ ਭਾਰਤੀ ਸਭਿਅਤਾ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਕ ਪਾਸੇ ਘਲੂਘਾਰਿਆਂ ਦਾ ਅਖਾੜਾ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਮੁਖਤਾ ਦਾ ਆਭਾਸ ਵੀ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ-ਪੂਜਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭੂ-ਪੂਜਾ ਤਕ ਦਾ ਮਾਨਵੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਪੈਂਡਾ ਤਹਿ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਲੋਕ-ਸਿਮਰਿਤੀ ਤੇ ਲੋਕ-ਬੋਧ ਉਤੇ ਪੈਣਾ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ।

ਸਿੱਧ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਭਾਵ ਤੇ ਲੋਕ-ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਗਤੀ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਸਮੂਹ ਸਮਾਜ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸਮੂਹ ਸਮਾਜ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਚਿੰਤਨ ਦਾ ਸਹਿਜਮਈ ਪ੍ਰਗਟਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਵਿਲੱਖਣ ਸਰੂਪ ਘੜਣ ਵਿਚ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਭੂਗੋਲਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੇ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਦੇ ਹਾਵਾਂ/ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਕਵਿਤਾ ਵਧੇਰੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਲੋਕ-ਵਾਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਸੁਭਾ ਦੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨੂੰ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੂਪਾਂ ਨੇ ਸਾਂਭਣ ਤੇ ਸਮੋਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਲੀਲਾ-ਨਾਟ (ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ) ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਹਨ ਅਤੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿਚ ਧਾਰਮਿਕ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਹੀ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਨ ਦਾ ਪ੍ਰਥਮ ਮਹੱਤਵ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ

ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਪ੍ਰਥਮ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ।

ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ, ''ਨੌਟੰਕੀ, ਸਾਂਗ ਜਾਂ ਭਗਤ ਤਿੰਨੇ ਇਕ ਹੀ ਵਸਤੂ ਹਨ।' ਥੋੜ੍ਹਾ ਅੱਗੇ ਉਹ, ''ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਸ੍ਵਾਂਗ ਜਾਂ ਸਾਂਗ ਨੂੰ 'ਭਗਤ' 'ਸਾਂਗੀਤ' ਜਾਂ 'ਤਮਾਸ਼ਾ' ਵੀ ਆਖ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਥੋੜ੍ਹਾ ਹੋਰ ਅੱਗੇ ਉਹ ਨਕਲ ਤੇ ਸਾਂਗ ਦੇ ਅੰਤਰ ਉਤੇ ਵੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਂਗ ਜਾਂ ਭਗਤ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਅਤੇ ਨਕਲ ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਕਲ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਠੱਠਾ, ਮਖੌਲ ਤੇ ਸਮਾਜਕ ਚੋਟ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਸਾਂਗ ਦਾ ਸੁਭਾ ਸੰਜੀਦਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਵਿਚ ਭਾਂਤ ਭਾਂਤ ਦੇ ਚੁਟਕਲੇ ਅਤੇ ਸਾਂਗ ਵਿਚ ਲੰਮੀ ਕਥਾ ਹੈ ਜੋ ਕਈ ਵਾਰ ਇਕ ਤੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਰਾਤਾਂ ਚਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਇਸ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਨੌਟੰਕੀ, ਸਾਂਗ, ਸ੍ਵਾਂਗ, ਭਗਤ, ਸਾਂਗੀਤ ਤੇ ਤਮਾਸ਼ਾ ਸਭ ਰਲਗੱਡ ਹੋ ਗਏ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਸਾਰੀ ਚਰਚਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ''ਨਕਲ'' ਲੋਕਧਾਰਾ ਦਾ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਸਰੂਪ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ।

ਜੀਵਨ ਨਿਰਵਾਹ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣਾਉਂਦੇ ਭੰਡ, ਡੂਮ ਤੇ ਮਿਰਾਸੀ ਜਾਤੀ ਦੇ ਦੋ ਜਾਂ ਤਿੰਨ ਨਕਲੀਆਂ ਦੀ ਟੋਲੀ ਹੀ ਸਾਰੀਆਂ ਨਕਲਾਂ ਲਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਨਕਲੀਏ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿਚ ਚਮੜੇ ਦਾ ਤਮਾਚਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ''ਉਹ ਸਾਧਾਰਣ ਕਪੜਿਆਂ ਵਿਚ ਹੀ ਪਿੜ ਵਿਚ ਵਿਅੰਗ ਦੀਆਂ ਗੁੱਝੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਲਾਉਂਦੇ, ਧਕੜਾਂ ਮਾਰਦੇ ਸਵਾਲ ਜਵਾਬ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਉਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਉਤਰ ਉਹ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਜੋ ਸਾਧਾਰਣ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਸੁੱਝ ਸਕਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਉਤਰ ਦਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੰਧ ਜੋੜਣਾ ਵੀ ਕਠਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤਲਾ ਉਤਰ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਹਾਸੇ ਨਾਲ ਲੋਟ-ਪੋਟ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਕੁਵੱਲੀ-ਕਰਾਰੀ ਚੋਟ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਨਾਢੂ ਖਾਂ ਦਾ ਨੱਕ ਵੱਢ ਦੇਣ ਕਾਰਨ ਠਾਹ-ਠਾਹ ਪੈਂਦਾ ਤਮਾਚਾ ਸਿਖ਼ਰ ਨੂੰ ਤਿੱਖਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜ-ਸਤ ਮਿੰਟ ਦੇ ਸਵਾਲਾਂ-ਜਵਾਬਾਂ ਵਿਚ ਅਤਿ ਦੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਾਲਾਂ ਜਵਾਬਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਗੋਂਦ ਤੇ ਤਮਾਚਾ ਮਾਰਨ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਨਾਂ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

ਗਿੱਧਾ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਨਾਚ ਹੈ ਜੋ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਤੇ ਵਿਆਹ ਆਦਿ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉਤੇ ਨੱਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲੈਣ ਵਾਲੀਆਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸਤਰੀਆਂ ਹੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਤਾਲੀ ਨੂੰ ਲੈ-ਬੱਧ ਕਰਕੇ ਤਿੱਖਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਢੋਲਕੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗਾਉਂਦੀਆਂ-ਨੱਚਦੀਆਂ ਕੁੜੀਆ ਕਈ ਵਾਰ ਨਿੱਕੀਆਂ-ਨਿੱਕੀਆਂ ਇਕਹਿਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਨਾਚ ਭੰਗੜਾ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਆਮ ਤੌਰ ਉਤੇ ਮਰਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨੱਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਕਥਾ ਨਾਲ ਇਹ ਸੁਮੇਲ ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਲਾਸੀਕਲ ਨਾਚਾਂ ਮਨੀਪੁਰ ਤੇ ਕਥਾਕਲੀ ਆਦਿ ਵਿਚ ਵੀ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟ ਸ਼ਬਦਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੀ ਜੋੜਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗਿੱਧੇ ਵਿਚ ਅਨੇਕਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਸਿਲਸਲੇਵਾਰ ਤੇ ਇਕਹਿਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਿਸੇ ਗੋਂਦ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ। ਹਾਂ, ਨਾਟਕੀ ਰੰਗ ਅਵੱਸ਼ ਬੰਨ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਹੀ ਕਾਰਨ ਗਿੱਧੇ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਕਹਿ ਦੇਣਾ ਖੁਸ਼-ਫਹਿਮੀ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਵਾਰ ਵੀ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਇਕ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਅਨੇਕਾਂ ਤੱਤ ਛੁਪੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਵਾਰ ਗਾਉਣ ਵਾਲ ਆਮ ਤੌਰ ਉਤੇ ਦੋ ਢਾਡੀ ਹੋਇਆ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਢੱਡ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੈ ਦੂਜਾ ਕਿਸੇ ਲੋਕ-ਨਾਇਕ ਦੇ ਅਰਧ ਇਤਿਹਾ-ਸਕ ਵਿਅਕਤਿਤਵ ਦੇ ਚਰਿਤਰ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਲੜੀ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦਾ, ਸੁਰ ਦੇ ਉਤਰਾ ਚੜ੍ਹਾ ਨਾਲ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਪੂਰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਢੱਡ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲਾ ਵੀ ਸਾਥ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਤਿੱਖੇ-ਉਚੇ ਸੁਰ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਸਿਖ਼ਰ ਉਸਾਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾ-ਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਹੱਥ ਕੰਨ ਉਤੇ ਧਰ ਦੂਜੀ ਲੰਮੀ ਬਾਂਹ ਉਲਾਰ ਕੇ ਝੂਮਦੇ ਗਾਉਂਦੇ ਢਾਡੀ, ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਲੋਕ-ਵਾਰ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਨਾਂ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਲੋਕ-ਵਾਰ ਦੇ ਸਮਾਂਨੰਤਰ ਅਨੇਕਾਂ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਵੀ ਉਪਲਬਧ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾ-ਵਨਾਵਾਂ ਛੁਪੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਚਿੱਤਰਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਘਟਨਾ ਤੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਇਕਹਿਰੇ ਪਰਿਪੇਖ ਤੋਂ ਸਮੂਰਤ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਵੀ ਨਿਹਿਤ ਹੈ। ਲੋਕ-ਵਾਰ ਤੇ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਾਂਗ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੀ ਸੁਰ, ਤਾਲ ਤੇ ਲੈਅ ਨਾਲ ਸੰਯੋ-ਜਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਧਾਰਾ ਦਾ ਇਕ ਵੱਖਰਾ ਰੂਪ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਿਸ਼ਕਰਸ਼ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਆਪਣੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਭੂਗੋਲਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਜਿਸ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਕ ਮਰਯਾਦਾ ਵਿਚ ਢਲਿਆ ਹੈ ਉਸ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਨੁਕੂਲ ਪਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਲਪਭਗ ਆਭਾਵ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਦੇ ਹਾਵਾਂ/ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਲੋਕ-ਵਾਰਾਂ, ਨਕਲਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਚਾਂ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਅਤਿ ਨਾਟਕੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਧਰਤੀ ਦੇ ਨਾਚ ਹਨ, ਨਟ, ਬਾਜ਼ੀਗਰ ਤੇ ਨਕਲੀਏ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭਨਾਂ ਦਾ ਸੰਗਮ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਸਿਰਜਨ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ। ਕੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਪਿੜ ਵਿਚ ਖੜ੍ਹ ਕੇ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕ-ਵਾਰ ਦੇ ਢਾਡੀ ਮਰਦ ਹਨ ? ਇਸ ਦਾ ਕੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਪਿੰਡ ਦੇ ਪਿੜ ਵਿਚ ਖੜ੍ਹੇ ਨਕਲੀਏ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜਾਤੀ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਹੀ ਮੈਂਬਰ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ? ਭੰਗੜਾ ਕਣਕਾਂ ਦੇ ਬੋਹਲ ਨਜ਼ਦੀਕ ਪਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਗਿੱਧਾ ਕਿਉਂ ਘਰ ਦੇ ਵੇਹੜੇ ਵਿਚ ਹੀ ਨੱਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮਰਦਾਂ ਨੂੰ ਲੁਕ ਲੁਕ ਕੇ ਵੇਖਣ ਦੀ ਹੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਕਿਉ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ? ਕਿਉਂ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਦੀ ਛਹਿਬਰ ਲਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕੁੜੀਆਂ ਬੰਨੇ-ਬੰਨੇਰਿਆਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਨਹੀਂ ਉਲੰਘ ਸਕਦੀਆਂ ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਾਲਾਂ ਦੇ ਉਤਰ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਦੇ ਕਾਰਨ ਵਿਦਮਾਨ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਚਾਨਣ ਲਈ ਭਾਵੁਕ ਜਕੜ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

□

ਲੋਕ-ਨਾਟ : ਸਿਧਾਂਤਕ ਪਰਿਪੇਖ

ਗੁਰਮੀਤ ਹੁੰਦਲ

ਲੋਕ-ਨਾਟ 'ਲੋਕ" ਅਤੇ "ਨਾਟ" ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਮਿਲਕੇ ਬਣਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹਨਾਂ ਦੋਵਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖਰੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਸ਼ਬਦ "ਲੋਕ" ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਸਮੂਹ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਕੋਈ ਇਕ ਅੰਸ਼ ਸਾਂਝਾ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਸਾਂਝ ਕਿੱਤੇ, ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਧਰਮ ਦੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਜਿਹੇ ਸਮੂਹ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਸਾਂਝੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ-ਸਮੂਹ ਦਾ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਭਾਵੇਂ ਦੂਜੇ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਨਾ ਜਾਣਦਾ ਹੋਵੇ ਪਰੰਤੂ ਉਹ ਉਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਤੋਂ ਆਵੱਸ਼ ਜਾਣੂ ਹੋਵੇਗਾ ਜਿਹੜੀ ਕਿ ਉਸ ਸਮੂਹ ਦੀ ਆਪਣੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਹ ਪ੍ਰਤਿਬੱਧ ਹੈ। ਸੋ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਣ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸਮੂਹ ਜਿਸ ਕੋਲ ਵਿਰਸੇ ਵਿਚ ਮਿਲੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਸਾਂਝਾ ਭੰਡਾਰ ਹੋਵੇ "ਲੋਕ" ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ।

"ਨਾਟ" ਸ਼ਬਦ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ-ਕਲਾ, ਅਭਿਨੈ-ਕਲਾ, ਵੇਸ਼-ਭੂਸਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਦਿ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਸੰਮਿਲਤ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਬਾਰੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੋਂ ਸਿਵਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਵਿਦ-ਵਾਨ ਨੇ ਕੋਈ ਗਹਿਰ-ਗੰਭੀਰ ਕਾਰਜ ਨੇਪਰੇ ਨਹੀਂ ਚਾੜ੍ਹਿਆ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਨਿਝਕ, ਆਪ-ਮੁਹਾਰਾ ਤੇ ਅੱਖੜ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਭੋਲਾਪਨ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਖੇਡਣ-ਢੰਗ ਖੁਲ੍ਹਾ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਾਯੂਮੰਡਲ ਵਿਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਿਰ ਉਤੇ ਤਾਰਿਆਂ ਜੜਿਆ ਆਕਾਸ਼ ਤੇ ਇਰਦ-ਗਿਰਦ ਵਿਸ਼ਾਲ ਚੌਗਿਰਦਾ ਹੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਕੁਦਰਤ ਦੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਾਯੂਮੰਡਲ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਚਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇ।

ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਸਰਲ, ਸੁਭਾਵਿਕ ਤੇ ਸਹਿਜ-ਮਈ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਪਰੰਪਰਾ, ਖੁਸ਼ੀ-ਗਮੀ, ਲੋਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਉਤਰਾਅ ਚੜ੍ਹਾਅ, ਹਾਸ-ਵਿਲਾਸ ਅਤੇ ਦੁਖ-ਦਰਦ ਦਾ ਬੜਾ ਸਜੀਵ ਚਿਤਰਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਢੇਰ ਚਿਰ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ। ਹਰ ਦੇਸ਼ ਤੇ ਹਰ ਬੋਲੀ ਦਾ ਨਾਟਕ, ਉਸਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਜਨਮਦਾ ਹੈ, ਤੇ ਆਪਣੇ ਜਲੌ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਆਦਮੀ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਜਨਮਦਾ ਹੈ ; ਇਸ ਕਰਕੇ ਆਰੰਭਿਕ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਜਦ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਅੱਗ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਵਿਚ ਮਾਸ ਸੁੱਟਿਆ ਤਾਂ ਦੁਆਲੇ ਬੈਠੇ ਭੁੱਜੇ ਮਾਸ ਦੀ ਮਹਿਕ ਨਾਲ ਨਸ਼ਿਆ ਕੇ ਖੁਸ਼ੀ ਵਿਚ ਨੱਚਣ ਲੱਗ ਪਏ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਆਦਿ ਕਾਲੀ ਅਥਵਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ

ਜਨਮਿਆ। ਡਾ. ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਬਾਰੇ ਖੋਜ ਕਰਕੇ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅੱਜ ਤੋਂ ਕੋਈ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਅਲਿਖਤੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਾਡੇ ਤਕ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚ ਸਕੇ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਮੂਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਪਾਤਰ ਮੂੰਹ ਤੋਂ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਸਨ ਬੋਲਦੇ, ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਸਨ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਧਾਰਮਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਲੌਕਿਕ ਵਿਭਿੰਨ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਮੁੱਚੀਆਂ ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਜਿਵੇਂ ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਜਾਤਰਾ, ਯਕਸ਼ਗਾਣ ਆਦਿ ਆ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਯਥਾਰਥ ਜੀਵਨ-ਪ੍ਰਸੰਗ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਾਂਗ, ਤਮਾਸ਼ੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਲੌਕਿਕ ਕਥਾ-ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਸਾਮਿਅਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਛੋਟੀਆਂ-ਛੋਟੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਅਤੇ ਵਿਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਘਾੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਕੁੰਦਨ ਲਾਲ ਉਪ੍ਰੇਤੀ ਨੇ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਦੇ ਅਧਾਰ ਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਨੂੰ ਨਿਮਨ ਲਿਖਿਤ ਪੰਜ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਰੱਖਿਆ ਹੈ :

1. ਧਾਰਮਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਦੰਤ ਕਥਾ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ (ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ ਆਦਿ)
2. ਨ੍ਰਿਤ-ਪ੍ਰਧਾਨ (ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਆਦਿ)
3. ਸੰਗੀਤ-ਪ੍ਰਧਾਨ (ਭਗਤ, ਮਾਂਚ, ਨੌਟੰਕੀ ਆਦਿ)
4. ਹਾਸ-ਪ੍ਰਧਾਨ (ਭੰਡ ਆਦਿ)
5. ਵਾਰਤਾ-ਪ੍ਰਧਾਨ

ਨ੍ਰਿਤ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਵਿਚ 'ਰਾਸ' ਆਉਂਦੇ ਹਨ। 'ਰਾਸ' ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪੂਰਾ-ਪੂਰਾ ਸਹਿਯੋਗ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। 'ਰਾਸ' ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ-ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਹਾਸ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਵਿਚ 'ਭੰਡ' ਵਗੈਰਾ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਵਿਚ ਹਾਸ-ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣ ਅਰਥਾਤ ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਮਨੋ-ਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਬੱਧ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਵਿਚ ਕਥਾ ਪਦ-ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ, ਭਗਤ ਅਤੇ ਮਾਂਚ ਆਦਿ ਇਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਾ-ਪ੍ਰਧਾਨ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਵਿਚ ਸਾਧਾਰਨ ਬਾਤਚੀਤ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਥਾ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਬਾਤਚੀਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨਿਹਿਤ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਦੇ-ਕਦਾਈਂ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿਸਤਾਰ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਉਹ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵਸੀਹ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਰਾਤ ਤੋਂ ਸਵੇਰ ਤਕ ਚਲਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਥੋੜ੍ਹੀ ਛੋਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਹੜੇ ਕੁਝ ਘੰਟਿਆਂ ਵਿਚ ਹੀ ਅਭਿਨੀਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵੱਡੀ ਕਥਾ ਵਾਲੇ ਕਥਾਨਕ ਜਾਂ ਤਾਂ ਕਿਸੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾ ਉਤੇ

ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾ ਉਤੇ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾਨਕਾਂ ਤੋਂ ਲੋਕ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਕਿਫ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਕੇਵਲ ਇਹਨਾਂ ਕਥਾਨਕਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਉ ਹੁੰਦਾ ਵੇਖਕੇ ਹੀ ਰਸ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਲਟ ਛੋਟੇ ਕਥਾਨਕ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਤਾਂ ਕਿਸੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਜਾਂ ਸਾਮਿਅਕ ਘਟਨਾ ਉਤੇ ਘੜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਲੋਕ ਪਹਿਲਾਂ ਘੱਟ ਹੀ ਵਾਕਿਫ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਹਾਸ-ਵਿਅੰਗ ਬਹੁਤ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਨ੍ਰਿਤ ਹੈ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਤੋਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੋਈ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਵ-ਆਵੇਸ਼ ਵਿਚ ਕਈ ਐਸੇ ਪਲ ਵੀ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪ-ਮੁਹਾਰਾ ਹੋ ਨੱਚਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਵੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਅਤਿਅੰਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਆਦਿ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਤਾਲ-ਮੇਲ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀਆਂ ਹਨ। ਢੋਲ, ਮਰ-ਦੰਗ, ਛੈਣੇ, ਤਬਲਾ, ਚਿਮਟਾ, ਖੜਤਾਲਾਂ, ਪੀਪਣੀ ਆਦਿ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਤਾਲ ਦੇਣ ਲਈ ਬੜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਣੀਆਂ-ਪਛਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚੱਲਿਤ ਸਮਾ-ਜਿਕ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਦੇ ਵਾਹਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਿੰਡ ਦਾ ਚੌਧਰੀ, ਖੂਹ ਦੀ ਮਣ ਉਤੇ ਬੈਠਾ ਚੋਟ ਬੁੱਢਾ, ਪਾਖੰਡੀ ਸਾਧ, ਰਹਿਮ-ਦਿਲ ਡਾਕੂ, ਭਿਖਾਰੀ ਤੇ ਲੜਾਕੀ ਤੀਵੀਂ ਇਸਦੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਿਕਤਰ ਪਾਤਰ ਉਪਰੋਕਤ ਵਰਗਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਉਸੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਢੰਗ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਹੁਣ ਤਕ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਪੂਰੀ ਖੁਲ੍ਹ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਜਾਂ ਮਿਥਿਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਛੁੱਟ ਕਈ ਵਧੀਆ ਪ੍ਰੌਢ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਕੋਲੋਂ ਕੁਝ ਜੋੜ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰਸ ਉਪਜਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੇਕ-ਅਪ ਬੜਾ ਸਾਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਅੱਖਾਂ ਵਿਚ ਕੱਜਲ ਤੇ ਮੂੰਹ ਉਤੇ ਗੇਰੂਏ ਰੰਗ ਦਾ ਲੇਪ ਕਰਕੇ ਹੀ ਕੰਮ ਸਾਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੈਤਾਨ ਅਤੇ ਦੇਵਤੇ ਦੋਵੇਂ ਮਾਸਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਇਸਤਰੀਆਂ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਰਜ਼ਾਮੰਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਇਸ ਮਜਬੂਰੀ ਵਸ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਵੀ ਮਰਦ ਪਾਤਰ ਹੀ ਨਿਭਾ-ਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਵਿਚ ਇਸਤਰੀਅਤਾ, ਕੋਮਲਤਾ ਅਤੇ ਚੰਚਲਤਾ ਦਾ ਅਭਾਵ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਕਦੇ-ਕਦੇ ਚਰਿੱਤਰਾਂ ਦੇ ਆਤਮਿਕ ਰਹੱਸ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਦਾ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸੂਖਮਭਾਵੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ । ਉਹ ਮੋਟੇ, ਠੁਲ੍ਹੇ ਤੇ ਟਾਈਪ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅਖ਼ੀਰ ਤਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਕੋਈ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲੋਕ-ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਲੋਕ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ । ਭਾਸ਼ਾ ਸਰੂਪ ਕਾਵਿ-ਮਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਅਨਪੜ੍ਹ ਹੁੰਦੇ ਸਨ, ਇਸ ਲਈ ਪਦਮਈ ਉਚਾਰਣ ਨੂੰ ਬੇਹੱਦ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਸਨ । "ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੀ ਹੈ । ਇਸ ਕਾਰਨ ਇਸਦੇ ਪ੍ਰਵਚਨ ਵਿਚ ਅਰਥ ਤੇ ਭਾਵ ਨਾਲੋਂ ਉਚਾਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।" ਗਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਿਤੇ-ਕਿਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਜਾਂ ਭੰਡ ਆਦਿ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਵਿਚ-ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਲੋਕ-ਧਾਰਾ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਨਾਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ । ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਧਾਰਾ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਅਚੇਤ-ਸੁਚੇਤ ਸਮਾਵੇਸ਼ ਹੋਇਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ । ਲੋਕ-ਧਾਰਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਜਿਵੇਂ ਵਿਭਿੰਨ ਲੋਕ-ਵਿਸ਼ਵਾਸ, ਰੀਤੀ-ਰਿਵਾਜ, ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ, ਲੋਕ-ਗੀਤ, ਕਹਾਵਤਾਂ ਅਤੇ ਪਹੇਲੀਆਂ ਆਦਿ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਾਂ ਵਿਚ ਵਿਦਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਲੋਕ-ਧਰਮਾਂ ਦੇ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਹਨ । ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਇਕ ਉੱਘੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ । ਹਰ ਖੇਤਰ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਆਪਣੀ-ਆਪਣੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਮੰਚ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਚਾਲੇ ਖੁੱਲ੍ਹਾ ਖੇਤਰ ਹੈ । ਕੋਈ ਵੀ ਗਲੀ, ਬਾਜ਼ਾਰ, ਥੜ੍ਹਾ, ਪਰਬਤ, ਦੀਵਾਰ ਜਾਂ ਖੇਤ ਇਸਦਾ ਪਿੜ (ਮੰਚ) ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਮੰਚ ਲਈ ਸਾਜ਼ੋ-ਸਮਾਨ ਜਾਂ ਸਟੇਜ-ਸੈਟਿੰਗ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ । ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭੀੜ ਅਤੇ ਉਤੇ ਨੀਲਾ ਅਸਮਾਨ ਹੀ ਇਸਦਾ ਰੰਗ ਮੰਚ ਹੈ । ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਚਫੇਰਿਉਂ ਖਚਾ-ਖਚ ਭਰਿਆ ਇਹੋ ਮੰਚ ਹੀ ਕਦੇ ਰਾਜ ਮਹਿਲ ਹੈ, ਕਦੇ ਗਰੀਬ ਦੀ ਝੌਂਪੜੀ ਹੈ ਕਦੇ ਯੁੱਧ-ਭੂਮੀ ਅਤੇ ਕਦੇ ਮਿਲਨ-ਮੰਦਰ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ । ਜੇਕਰ ਇਹ ਦਰਸਾਉਣਾ ਹੋਵੇ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਘੋੜੇ ਉਤੇ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਕਿਸੇ ਦੂਰ-ਦੇਸ਼ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਫ਼ਰਜ਼ੀ ਘੋੜੇ ਤੇ ਚੜ੍ਹਨ ਅਤੇ ਉਸਦੀਆਂ ਵਾਗਾਂ ਫੜਨ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰੇਗਾ ਅਤੇ ਫਿਰ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਦੁੜਕੀ ਲਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਇਕ ਚੱਕਰ ਕੱਟੇਗਾ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਗਲੇ ਪਲ ਇਹੋ ਮੰਚ ਪਰਦੇਸ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ । ਲੋਕ-ਮੰਚ ਉਤੇ ਪਰਦਿਆਂ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਨੂੰ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ । ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਕੰਮ ਜੇ ਲੋੜ ਪਵੇ ਤਾਂ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਡੋਲਦੀ ਤੇ ਮੇਲ੍ਹਦੀ ਲੋਅ ਬੜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਕਾਰੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਲੋਕ-ਮੰਚ ਕਿਸੇ ਨਿਰਧਾਰਤ ਲੰਬਾਈ-ਚੌੜਾਈ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ । ਮੌਕੇ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿੰਨੀ ਕੁ ਜਗ੍ਹਾ ਮਿਲੇ ਉਸੇ ਵਿਚ ਹੀ ਗੁਜ਼ਾਰਾ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਦਰਸ਼ਕ ਧਰਤੀ ਉਤੇ ਬਹਿ ਕੇ ਜਾਂ ਖਲੋ ਕੇ ਹੀ ਸਾਰੀ-ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਆਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ । ਇਸ

ਦੇ ਮੰਚ ਲਈ ਗੋਲ, ਤੀਰ-ਕਮਾਨੀ, ਟੋਭਾ ਅਤੇ ਥੜ੍ਹਾ-ਪਿੜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਗੋਲ ਪਿੜ ਵਿਚ ਗਿੱਧੇ ਦਾ ਪਿੜ ਆਉਂਦਾ ਹੈ । ਗਿੱਧਾ ਪਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਦਰਸ਼ਕ (ਤੀਵੀਆਂ) ਖੜ੍ਹ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਵਿਚ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਕੋਈ ਦੀਵਾਰ ਆਦਿ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਅੱਗੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ । ਟੋਭਾ ਪਿੜ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕ ਕਿਸੇ ਟੋਭੇ ਜਾਂ ਤਲਾਬ ਦੇ ਸਿਰੇ ਉਤੇ ਜਾਂ ਟੋਭੇ ਦੀਆਂ ਅੰਦਰਲੀਆਂ ਕੰਧਾਂ ਉਤੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ । ਫੱਟੇ ਜੋੜ ਕੇ ਬਣਾਇਆ ਉੱਚਾ ਮੰਚ, ਜਿਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ ਆਦਿ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਥੜ੍ਹਾ ਪਿੜ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ।

ਨਿਸ਼ਕਰਸ਼ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਨਿੱਗਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ । ਮਾਨਵ ਜੀਵਨ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਤਿਅੰਤ ਪਰਾਚੀਨ ਹੈ । ਇਹ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਆਪ ਆਪਣੇ ਲਈ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ । ਇਸ ਵਿਚ ਜਨ-ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਮੂਹਕ ਲੋੜਾਂ, ਥੁੜਾਂ ਅਤੇ ਲਾਲਸਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਬੜੇ ਸਜੀਵ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੀਬਿੰਬਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਆਮ ਜੀਵਨ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਗਏ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਅਥਵਾ ਨਮੂਨਾ-ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਨਾਟਕ ਦੀ ਢਿੱਲੀ ਤੇ ਅਸੰਗਠਿਤ ਕਾਰਜ-ਗਤੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਖਟਕਦੀ ਨਹੀਂ ।

ਟੀ ਵੀ ਦੀ ਆਮਦ ਨੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸੱਟ ਮਾਰੀ ਹੈ । ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਟੀ ਵੀ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਵਧਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ । ਸ਼ਾਮ ਪੈਣ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਲੋਕ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਘੁਰਨਿਆਂ ਵਿਚ ਵੜ ਕੇ ਬੈਠ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸਮਾਜਿਕ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਪਾੜ੍ਹਾ ਵਧ ਗਿਆ ਹੈ । ਜਿਥੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਆਨੰਦ ਲੋਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਮੱਸ਼ਟੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਟੀ. ਵੀ ਨਾਲ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਭਾਵ ਨੂੰ ਬੇਲੋੜੀ ਮਹੱਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ । ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਾ ਰਹਿਣ ਲਈ ਟੀ ਵੀ ਨਾਲ ਇਕ ਨਿਰੰਤਰ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ । ਇਸੇ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਵੇਖਦਿਆਂ ਹੀ ਸ਼ਾਇਦ ਸਵਰਗੀ ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ ਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿਣ ਦੀ ਲੋੜ ਪਈ ਕਿ ਜੇ ਲੋਕ ਥੀਏਟਰ ਤਕ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਤਾਂ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ।



ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ

ਪਰਮਜੀਤ ਢੀਂਗਰਾ (ਡਾ.)

ਜਦੋਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਤੁਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਪਹਿਲ-ਪਲੇਠਾ ਨਾਂ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਸੰਬੰਧੀ ਦੇਣ ਅਦੁੱਤੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀ ਇਹ ਮਿੱਥ ਕਿ 'ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਰਜਣ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੇ ਕੀਤਾ ਹੈ,' ਨੂੰ ਤੜ ਦਈਏ ਅਤੇ ਜ਼ਰਾ ਕੁ ਗੌਰ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਇਕ ਨੁਕਤਾ ਬੜਾ ਸਪਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੀ ਨਾਟਕ ਇਕ-ਦਮ ਰਾਤੋ-ਰਾਤ ਇਕ ਰੂਪ-ਵਿਧਾ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਗਿਆ? ਕੀ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੀ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਹੀ ਸੱਚ ਮੰਨ ਲਿਆ ਜਾਵੇ? ਪਰ ਇਥੇ ਹੀ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਨਮ ਤੋਂ ਪੂਰਬਲੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਘੋਖਿਆ ਜਾਵੇ। ਇਹ ਕੰਮ ਅਸੰਭਵ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਪਰ ਔਖਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਨੁੱਖ ਜਾਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਇਤਿ-ਹਾਸ ਲੱਭਣਾ ਕਠਿਨ ਹੈ। ਇਕ ਗੱਲ ਇਥੇ ਹੋਰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਗੋਚਰੀ ਹੈ ਕਿ ਜੇ ਅਸੀਂ ਮਨੁੱਖ ਜਾਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਇਤਿਹਾਸ ਲੱਭਣ ਤੋਂ ਅਸਮੱਰਥ ਹਾਂ ਤਾਂ ਵੀ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਇਤਿਹਾਸ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਪਰ ਲੋਕ-ਮਨ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਨਾ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਪੂਰਬਲੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਘੋਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਦਮਾਨ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਰੂੜੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪਛਾਣ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਬੜਾ ਹੀ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਸੋਮਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਪਰਤ-ਦਰ-ਪਰਤ ਫੋਲੀਏ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਧੁਰ-ਮਾਨਸ ਵਿਚ ਮਿਲਣਗੀਆਂ ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਸਾਹਿਤਕ ਰੂਪ-ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸ਼ਾਇਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਸ ਧਰਤੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਖ਼ੁਸ਼ੀ, ਹੈਰਾਨੀ, ਗਮੀ, ਗੁੱਸਾ, ਸ਼ੋਕ, ਡਰ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਹੋਣਗੇ ਤਾਂ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਹਦੇ ਅੰਗਾਂ ਨੇ ਕੁਝ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਹਰਕਤ ਕੀਤੀ ਹੋਵੇਗੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਧੁਨੀਆਂ ਕਿਲਕਾਰੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਿਕਲੀਆਂ ਹੋਣਗੀਆਂ। ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਅਤਿ-ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰੂਪ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚੌਖਟੇ ਜਾਂ ਨੇਮਾਂ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਐਕਸ਼ਨ ਦੀ ਖਾਸ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ਤੇ ਜਦੋਂ ਵੀ ਅਸੀਂ ਕੋਈ ਐਕਟ ਜਾਂ ਕਾਰਜ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਮੁਦਰਾ ਸਾਡੇ ਮਨ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਦੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਕਹਿ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ

ਕੋਈ ਵੀ ਰੂਪ-ਵਿਧਾ ਰਾਤੋ-ਰਾਤ ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ ਚੜ੍ਹਦੀ ਉਹਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸਥਾਪਤੀ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਸਦੀਆਂ ਦਾ ਫ਼ਾਸਲਾ ਤਹਿ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਅਨੇਕਾਂ ਸਮਾਜਕ, ਰਾਜਨੀਤਕ, ਆਰਥਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਿਧਾ ਦਾ ਸੁਨਿਸਚਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਰੂਪ-ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਵੀ ਚੋਖਾ ਸਾਰਾ ਸਮਾਂ ਲੱਗਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਲੰਬਾ ਸਮਾਂ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਲੋਕਯਾਨ ਦਾ ਹੀ ਇਕ ਹਿੱਸਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਲੋਕਯਾਨ ਦੇ ਘੇਰੇ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਹੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਚੇਤਨਾ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਤਾਂ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਵੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਕਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਲਈ ਇਸਦੇ ਅੰਦਰਲੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਅਤੇ ਮੋਟਿਫ਼ਾਂ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਇਸਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਚਾਰ ਨੇ ਨਿਸਚੇਜਨਕ ਨਤੀਜੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਤੀਜਿਆਂ ਨੇ ਜਿਥੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਸਿਰਜਨ ਰੂੜੀਆਂ ਅਤੇ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਮੋਟਿਫ਼ਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਲਈ ਆਧਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ ਉਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮਾਨਸ ਵਿਚ ਪਏ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਤੇ ਬਲਸ਼ਾਲੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਸੰਬੰਧੀ ਹੁਣ ਤੱਕ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਹੋਏ ਹਨ। ਕੁਝ ਅਧਿਐਨਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਗੱਲ ਗੌਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਰਕੇ ਹੀ ਚੁੱਪ ਸਾਧ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਇਹ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਲੋਕ-ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਇਕ ਅਨਿਖੜ ਅੰਗ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਡੁੱਲ੍ਹੇ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਮਨ ਦੇ ਐਨ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਕੁਝ ਅਜਿਹੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜ ਵੀ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨੂੰ ਬਾਕਾਇਦਾ ਇਕ ਸਿਸਟਮ ਵਾਂਗ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਅਧਿਐਨ ਵੀ ਦੁਜੈਲੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਏ ਹਨ।

ਇਕ ਸਿਸਟਮ ਵਜੋਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸੰਬੰਧੀ ਹੋਏ ਵਿਭਿੰਨ ਕਾਰਜਾਂ ਵਿਚੋਂ ਅਸੀਂ ਦੋ ਅਧਿਐਨ ਇਸ ਹਥਲੇ ਖੋਜ-ਪੱਤਰ ਲਈ ਚੁਣੇ ਹਨ। ਪਹਿਲਾ ਹੈ — 'ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ ਤੱਤ' (ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ) ਤੇ ਦੂਸਰਾ ਹੈ 'ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ' (ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ) ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਇਹੀ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਤਾਂ ਇਹ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹਨ, ਦੂਸਰਾ, ਦੋਵੇਂ ਪੀ-ਐਚ. ਡੀ. ਦੀ ਡਿਗਰੀ ਲਈ ਪ੍ਰਵਾਨੇ ਗਏ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਹਨ। ਤੀਸਰਾ ਜਿਥੇ ਦੂਸਰਾ ਅਧਿਐਨ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਪਹਿਲਾ ਅਧਿਐਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੈ।

ਡਾ. ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਲੋਕ-ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੋਮਿਆਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਕਲਾ ਵਿਚ ਲੱਭਣ ਲਈ ਯਤਨਸ਼ੀਲ ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਇਕ ਗੱਲ ਬੜੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਲੇਖਕ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ

ਜੁਗਤਾਂ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਮੋਟਿਫਾਂ ਨੂੰ ਅਗਰ-ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਕਈ ਨੁਕਤੇ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਅਧਿਐਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਧੁਰ ਹੇਠਾਂ ਦਰਾਵੜ ਤੇ ਆਰੀਆ ਸਭਿਅਤਾ ਵਿਚ ਸਭਿਆਚਾਰੀਕਰਣ ਦੇ ਵਾਪਰੇ ਅਮਲ ਨੂੰ ਘੋਖ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਦਰਾਵੜ ਸਭਿਅਤਾ ਤੋਂ ਆਰੀਆ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। "ਰਿਗਵੇਦ ਵਿਚ ਹੜੱਪਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ। ਸ਼ਿਵ ਤੇ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਦਿ-ਜਮਿਆਂ ਤੋਂ ਚਲੀ ਆਈ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੈਦਿਕ ਆਰੀਆ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਅਮਲ ਦੇ ਕੁਝ ਬੀਜ ਪੂਰਬ ਆਰੀਆ ਸਪਤ ਸਿੰਧੂ ਘਾਟੀ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚ ਪਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।" ਲੇਖਕ ਦੇ ਇਸ ਕਥਨ ਵਿਚ ਕਾਫ਼ੀ ਸਚਾਈ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਹੜੱਪਾ ਤੇ ਮੋਹਿੰਜੋਦਾੜੋ ਦੀ ਖੁਦਾਈ ਸਮੇਂ ਮਿਲੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ, ਜੋ ਨ੍ਰਿਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਵਿਚ ਹਨ, ਇਸਦੀਆਂ ਗਵਾਹ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਨਾਚ ਖੁਸ਼ੀ ਭਰੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਦਾ ਮੁੱਖ ਸਾਧਨ ਸੀ। ਇਸੇ ਉਕਤੀ ਤੋਂ ਲੇਖਕ ਮੁਲਖ ਰਾਜ ਅਨੰਦ ਦੀ ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿੜਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਅਸੀਂ ਨਿਸਚੇ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਕਿ ਸਭਿਅਤਾ ਦੇ ਕਿਸ ਵਿਕਾਸ-ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਬਿਰਤੀ ਸਚੇਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਘੜੀ ਹੋਵੇ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੀਕ ਨਿਸਚਿਤ ਹੈ ਕਿ ਸਭਿਅਕ ਉੱਨਤੀ ਵੱਲ ਉਹ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਕਦਮ ਹੋਵੇਗਾ ਜਦ ਸਾਡੇ ਆਦਿ ਬਜ਼ੁਰਗ ਇਕੱਠੇ ਹੋ ਕੇ ਚੀਕਾਂ, ਪੁਕਾਰਾਂ ਤੇ ਤਾੜੀਆਂ ਦੇ ਤਾਲ 'ਤੇ ਨੱਚਣ ਲੱਗੇ ਹੋਣਗੇ'। ਇਹ ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੜਾਅ ਹੋਵੇਗਾ ਜਿਸ ਨੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਝੁਕਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇਗਾ।

ਲੇਖਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਤਾਂਤਰਿਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਵੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਖੰਡਰਾਂ ਦੀ ਖੁਦਾਈ ਸਮੇਂ ਮਿਲੇ ਬੁੱਤਾਂ ਤੋਂ ਲੇਖਕ ਆਪਣੀ ਧਾਰਨਾ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਹੜੱਪਾ ਸਭਿਅਤਾ ਨੂੰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਨਮਦਾਤੀ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੇਖਕ ਜਿਥੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੋਟਿਫ ਪਛਾਨਣ ਵਲ ਰੁਚਿਤ ਹੈ ਉਥੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬੀਜ-ਰੂਪ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵਿਚੋਂ ਲੱਭਣ ਲਈ ਜਤਨਸ਼ੀਲ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਮੋਟਿਫਾਂ ਤੋਂ ਲੇਖਕ ਨੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦੇਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ :

ਉਹੀ ਨਾਟਕ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕ-ਸੁਭਾ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋ ਕੇ ਲੋਕ-ਚਿਤ ਵਿਚ ਰਸਦਾ ਹੋਇਆ, ਲੋਕ-ਧਰਮ ਦੇ ਨਿਰਬਾਹ ਦੇ ਨਾਲ ਲੋਕ-ਸਿਧੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੋਵੇ। ਲੋਕ-ਧਰਮੀ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਅਭੀਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਉਹ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਖੇਤਰ ਦੇ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਨੂੰ ਟੁੰਬਦਾ, ਹਲੂਣਦਾ, ਝੰਜੋੜਦਾ ਤੇ ਹੁਲਾਸਦਾ ਹੈ, ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਵੀ ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਪਰੰਪਰਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਵੀ ਬਖਾਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਮੁਖ ਆਧਾਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਨਕਲ, ਨੌਟੰਕੀ, ਭਗਤ, ਸ੍ਵਾਂਗ, ਵਾਰ, ਬਾਜ਼ੀਗਰ, ਨਾਚੀ, ਖੁਸਰੇ, ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ, ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ, ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਰਾਸ, ਜਲਸਾ, ਜਾਤਰਾ, ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ ਆਦਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਸਥਾਨਕ ਭੇਦਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਗਿਣਤੀ ਬੇ-ਸ਼ੁਮਾਰ ਹੈ। ਹਰ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਤਬਦੀਲੀ ਕਰਨ ਲਈ ਕੋਈ ਬੱਝਵੇਂ ਨੇਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ ਮੁਤਾਬਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਾਧ ਘਾਟ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਇਕ ਖੁੱਲ੍ਹਾ ਰੂਪ ਹੈ।

ਇਸ ਲੰਬੇ ਵਿਸਥਾਰ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲੇਖਕ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਲੱਭੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨੀਂਹਾਂ 'ਤੇ ਹੀ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਜੁਗਤਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਸਨੇ ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਰਾਜਾ ਲੱਖ ਦਾਤਾ ਸਿੰਘ' ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਮੁੰਦਰੀ ਛੱਲ, ਚੰਦਰ ਹਰਿ, ਨਾਰ ਨਵੇਲੀ ਅਤੇ ਦਾਮਨੀ'; ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦੇ ਸਾਵਿਤਰੀ ਤੇ ਸੁਕੰਨਯਾ'; ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ ਦੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ 'ਮਹਾਰਾਜਾ ਰਣਜੀਤ ਸਿੰਘ, ਭਾਗ ਦੂਜਾ ਤੇ ਡੀਡੋ ਜੰਮਵਾਲ'; ਜੋਸ਼ੂਆ ਫਜ਼ਲਦੀਨ ਦੇ 'ਪਿੰਡ ਦੇ ਵੈਰੀ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਘੋਖਿਆ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਕੜੀ ਦੇ ਅਗਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ, ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਧਰਮ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਘੋਖਿਆ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਜਿਵੇਂ-ਜਿਵੇਂ ਇਹ ਮੋਟਿਫ਼ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਾਹ ਲੈਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਤਿਵੇਂ-ਤਿਵੇਂ ਹੀ ਕੁਝ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੋਟਿਫ਼ਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਮਨਸ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਫਿਰੋਜ਼ਦੀਨ ਸ਼ਰਫ ਦੇ 'ਹੀਰ ਸਿਆਲ'; ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ 'ਸਿਆਲਾਂ ਦੀ ਨੱਢੀ, ਮੁਇਆ ਸਾਰ ਨਾ ਕਾਈ, ਬੇੜਾ ਬੰਧ ਨਾ ਸਕਿਓ, ਕਲਾਕਾਰ, ਦਮਯੰਤੀ, ਬਾਬਾ ਬੋਹੜ ਵਾਰਸ; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ 'ਗਗਨ ਮੈਂ ਥਾਲ', 'ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾਂ'; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦਾ 'ਮੇਰਾ ਮਿਰਜ਼ਾ ਯਾਰ; ਸ਼ਿਵ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ 'ਲੂਣਾ'; ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ 'ਪੁੰਨਿਆਂ ਦਾ ਚੰਨ', ਮਿਟੀ ਧੁੰਦ ਜਗ ਚਾਨਣ ਹੋਆ;' ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁਲ ਦੇ 'ਉੜਕਿ ਸਚਿ ਰਹੀ. ਸਭ ਕਿਛ ਹੋਤਿ ਉਪਾਏ, ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣ' ਆਦਿ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸੰਬੰਧਿਤ ਤੱਤ ਪਛਾਣੇ ਹਨ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਲੇਖਕ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਲੋਕ-ਰੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਲੋੜ; ਪੰਜਾਬੀ ਗੀਤ-ਨਾਟ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤ; ਮੰਚ-ਵਿਧੀਆਂ, ਸਮਕਾਲੀ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤ ਆਦਿ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਅਧਿਐਨ ਬਹੁ-ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਹੋ ਨਿਬੜਿਆ ਹੈ ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ, ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-

ਨਾਟਕ, ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ, ਪੱਛਮੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ, ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਟਕ, ਵਿਧੀਆਂ-ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਪਾਸਾਰੇ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕ ਲੜੀ-ਪ੍ਰਬੰਧ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਕਾਲ ਤੋਂ ਤੁਰ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿਚ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਾਂ।

ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸੰਬੰਧੀ ਦੂਜਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅਧਿਐਨ ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦਾ 'ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ' ਹੈ। ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਭਿੰਨ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਇਸ ਸੰਬੰਧੀ ਮੱਤਾਂ ਦਾ ਬਖਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ:

ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਲੋਕਯਾਨ ਦਾ ਅਜੇਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕ-ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਲੋਕਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕ-ਪਿੜ ਵਿਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਹ ਲਿਖਤੀ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅਲਿਖਤੀ ਵੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਨਕਲਾਂ, ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ।

ਜਿਥੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਇਸ ਸੰਬੰਧੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੇ ਅਵ-ਚੇਤਨ ਵਿਚ ਪਏ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਪਛਾਨਣ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਸੀ ਉਥੇ ਇਸ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਤੇ ਸ਼ੈਲੀਆਂ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਕਰ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧੀ-ਵਤ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਉਸਾਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।

ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਪੰਜ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਾਂਗ ਸ਼ੈਲੀ, ਸੰਗੀਤ ਸ਼ੈਲੀ, ਰਾਸ ਸ਼ੈਲੀ ਚਮੋਟਾ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਗਿੱਧਾ ਸ਼ੈਲੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਨ੍ਰਿਤ ਤੋਂ ਮੰਨੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਲੇਖਕ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਕਿ : 'ਤਾਲਾ ਰਾਸਕ ਜਿਸ ਨੂੰ ਤਾਲੀਆਂ ਦੇ ਤਾਲ ਵਿਚ ਨਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਗਿੱਧੇ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਤਾਲੀਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਜਦ ਡੰਡੇ ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਉਤੇ ਮਾਰ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦੰਡ ਰਾਸਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਦੰਡ ਰਾਸਕ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਰੂਪ ਹਾਲੇ ਵੀ ਰਾਜਸਥਾਨ, ਗੁਜਰਾਤ ਅਤੇ ਉੜੀਸਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਜਦ ਗੀਤ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਏ ਤਾਂ ਇਹ ਟਿੱਪਰੀ ਰਾਸ ਅਖਵਾਈ। ਟਿੱਪਰੀ ਰਾਸ ਅੱਜ ਵੀ ਗੁਜਰਾਤ ਵਿਚ ਨੱਚੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਟਿੱਪਰੀ ਰਾਸ ਵਿਚ ਜਦ ਸਾਂਗ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ ਤਾਂ ਇਹ ਟਿੱਪਰੀ ਨਾਟਕ ਬਣ ਗਿਆ। ਗੁਜਰਾਤ ਦੇ ਆਦਿ-ਵਾਸੀ ਲੌਕਿਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਟਿੱਪਰੀ ਰਾਸ ਦੇ ਪਿੜ ਵਿਚ ਖੇਡਦੇ ਹਨ...।'

ਲੋਕ-ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਨੇ ਕਥਾਕਲੀ, ਗੋਂਸਲ, ਤਿਰੂਕਤ, ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਯਕਸ਼ਗਾਨ, ਯਾਤਰਾ, ਸਾਂਗ ਆਦਿ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਡਾ. ਦਾਸ ਗੁਪਤਾ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਦਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਥਾਕਲੀ ਦਾ ਅਰੰਭਕ ਰੂਪ ਦੂਸਰੀ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ

ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੋਂਸਲ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਚੌਥੀ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ। ਮਾਲਾਬਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿਧ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਤਿਰੂਕਤ ਇਕ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਤੇਲਗੂ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਬਾਹਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਦਾ ਇਕ ਰੂਪ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਜਾਤਰਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਣ ਤੇਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਭਰਪੂਰ ਰਿਹਾ। ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਆਦਿ ਧਰਮੀਆਂ ਦਾ 'ਸਾਲ' ਹੜੱਪਾ ਸਭਿਅਤਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰ-ਧਿਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੋਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਭਿੰਨ ਸ਼ੈਲੀਆਂ 'ਤੇ ਦੇ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜੋ ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਅਨਿਖੜ ਅੰਗ ਰਹੀਆਂ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਜਿਹੜੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਲੀਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕ, ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ, ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ, ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁਖ ਹਨ। ਇਸ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਬਾਕੀ ਵਿਸਥਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਪਾਠਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤਕ ਸੀਮਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਬਹੁਤੀ ਸਮੱਗਰੀ ਲੇਖਕ ਨੇ ਫਿਰ ਕੇ ਇਕੱਠੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਾਠ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਉਪਰੋਕਤ ਸਮੁੱਚੀ ਚਰਚਾ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਧਿਐਨਾਂ ਸੰਬੰਧੀ ਕੁਝ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੱਲਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਹਿਲੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਡਾ. ਔਲਖ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਲੋਕਯਾਨ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਨੂੰ ਇਸਦੇ ਆਪਣੇ ਘੇਰੇ ਵਿਚ ਸੁਨਿਸਚਤ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਵੀ ਲੋਕਯਾਨ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਡਾ. ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਤਾਂ ਪਛਾਣਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦਾ ਮੁਖ ਜ਼ੋਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਪਛਾਣਨ 'ਤੇ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਅਧਿਐਨ ਅੰਤਰ-ਅਨੁਸ਼ਾਸਨੀ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਗੱਲਾਂ ਸਾਂਝੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਕੁਝ ਵਿਰੋਧੀ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਹਨ। ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਪਾਸਾਰੇ ਆਪਣੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਪਾਠਗਤ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਵੱਲ ਸੇਧਿਤ ਹਨ। ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਲਈ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਪਰ ਅਗੇਰੇ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਖੋਜ-ਕਾਰਜਾਂ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਆਧਾਰ ਅਤੇ ਸੇਧਾਂ ਜ਼ਰੂਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਇਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵੀ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

□

ਨਾਟਕ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ

ਦੇਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ 'ਵਿਦਿਆਰਥੀ' (ਡਾ.)

ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਕਦੋਂ ਹੋਇਆ, ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਕਠਿਨ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਇਹ ਦੱਸ ਸਕਣਾ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਜਨਮ ਕਦੋਂ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਜ਼ਰੂਰ ਦ੍ਰਿੜ੍ਹਤਾ ਨਾਲ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਜਨਮ-ਕਾਲ ਵਿਚ ਬਹੁਤੀ ਲੰਮੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਵਿੱਥ ਨਹੀਂ। ਮੋਟੇ ਤੌਰ ਉੱਪਰ, ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੀਜ ਉਸ ਦਿਨ ਬੀਜਿਆ ਗਿਆ ਜਿਸ ਦਿਨ ਕੰਦ-ਮੂਲ ਚੁਗਣ ਗਈ ਪਹਿਲੀ ਮਨੁੱਖੀ-ਟੋਲੀ ਦੇ ਕਿਸੇ ਪੁਰਖ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਦਰਿੰਦੇ ਨੇ ਆਪਣਾ ਆਹਾਰ ਬਣਾਇਆ ਅਤੇ ਉਸ ਟੋਲੀ ਦੇ ਮਨੁੱਖਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਗੁਫਾ ਵਿੱਚ ਪਰਤ ਕੇ ਗੁਫ਼ਾ ਵਿਚਲੇ ਪਰਿਵਾਰ ਨੂੰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਅਧੂਰੀ ਵਿਚ, ਆਪਣੇ ਅੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਅੱਖੀਂ ਡਿੱਠੀ ਇਸ ਅਣਹੋਣੀ ਜਿਹੀ ਵਾਪਰੀ ਘਟਨਾ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਿੱਤੀ।

ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਅਣ-ਡਿੱਠੀ, ਅਣਹੋਈ ਘਟਨਾ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦਾ ਅਚੰਭਾ, ਭਵਿੱਖ ਵਿਚ ਮੁੜ ਇਹੋ ਜਿਹੀ ਦੁਰਘਟਨਾ ਦੇ ਮੁੜ ਵਾਪਰਨ ਦਾ ਭੈ, ਟੋਲੀ ਵਿਚੋਂ ਸਦਾ ਲਈ ਵਿਛੜੇ ਸਾਥੀ ਦੇ ਇਸ ਅਚਾਨਕ ਹੋਏ ਅੰਤ ਦਾ ਦੁੱਖ, ਟੋਲੀ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਘਟ ਜਾਣ ਦਾ ਸ਼ੋਕ, ਵਿਛੜੇ ਬੰਦੇ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਕਾਲ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਕੌੜੀਆਂ ਮਿੱਠੀਆਂ ਯਾਦਾਂ ਦਾ ਸੰਤਾਪ, ਟੋਲੀ ਦੇ ਸਹੀ ਸਲਾਮਤ ਬਚ ਕੇ ਆਏ ਸਾਥੀਆਂ ਦੇ ਪਰਤਣ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ, ਕੁਝ ਸਾਥੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਦਰਿੰਦੇ ਪਾਸੋਂ ਆਪਣੇ ਸਾਥੀ ਨੂੰ ਬਚਾਉਣ ਦੇ ਜਤਨ ਵਿਚ ਦਿਖਾਈ ਦਲੇਰੀ ਦਾ ਅਭਿਮਾਨ, ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਉਸ ਵਿਛੜੇ ਉੱਦਮੀ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਹਾਸ-ਵਿਲਾਸ ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਮ-ਪਿਆਰ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਚਿਤਾਰਣ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਆਦਿ ਵਿਚੋਂ ਰਸ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਅੰਗ ਉੱਭਰ ਕੇ ਸਾਮ੍ਹਣੇ ਆਏ ਹੋਣਗੇ।

ਇਸ ਦੁਰਘਟਨਾ ਦੀ ਸੂਹ ਆਂਢ-ਗੁਆਂਢ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਫੈਲ ਗਈ ਹੋਵੇਗੀ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਹੀ ਇਸ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਜਾਣਨ ਲਈ ਉਤਾਵਲੇ ਰਹੇ ਹੋਣਗੇ। ਦੁਰਘਟਨਾ ਦੀ ਸਾਥੀ ਟੋਲੀ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਦੁਹਰਾਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਸ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਕਠਿਨਾਈ ਉਸ ਦਸ਼ਾ ਤਕ ਅਪੜਨ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਰਹੀ ਹੋਵੇਗੀ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਸਾਹਿਤਿਅਕ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਕੀ' (literary terminology) ਵਿਚ ਸਾਧਾਰਣੀਕਰਨ (communicativeness) ਆਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੱਸਣ ਅਤੇ ਸੁਣਨ ਦੀ ਉਤਾਵਲੀ (curiosity) ਦੂਜੀ ਸਮੱਸਿਆ ਰਹੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਅਜੇਹੀਆਂ ਗੁੰਝਲਾਂ ਦਾ ਉਪਾਏ ਆਂਗਿਕ (ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ), ਵਾਚਿਕ (ਕਥਨ ਅਤੇ ਕਥਨ ਦੇ ਢੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ) ਆਤਮਿਕ (ਮੁਦ੍ਰਾ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਰਾਹੀਂ) ਅਤੇ ਸਾਤਵਿਕ

(ਦੇਖਣ-ਸੁਣਨ ਵਾਲੇ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਘਟਨਾ ਬਾਰੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਉਪਜਾਊ ਸਥਿਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ) ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਾਟਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨੇ ਆਹਾਰਿਕ-ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਇਕ ਅੰਗ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਯਕੀਨਨ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਹਾਰਿਕ-ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਅੰਗ ਹੋਣ ਵਿਚ ਹੈ। ਉਹ ਸੰਕੇਤ ਇਹ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਲ (time) ਅਤੇ ਸਥਾਨ (space) ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਦੀ ਬ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦੀ ਉਂਗਲੀ ਲਾ ਕੇ ਬੀਤੇ ਦੇ ਧਿਆਨ (transposition) ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗਤੀ ਨਾਲ ਜੋੜ ਸਕੇ ਅਤੇ ਘਟਨਾ ਦੀ ਉਸ ਚੇਤਨਾ ਨਾਲ ਇਕ-ਮਿਕ ਕਰ ਸਕੇ ਜੋ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਸਾਰਥਕ ਕਰਦੀ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤ ਕਥਨ ਦਾ ਸੱਚ ਵਾਸਤਵਿਕ ਸੱਚ (actual truth) ਵੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਸਥਿਤੀ-ਦਰਸਾਊ ਸੱਚ (situational truth) ਵੀ ਅਤੇ ਕਾਵਿਕ-ਸੱਚ ਵੀ।

ਭਰਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ 'ਨਾਟਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਸ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਇਕ ਹੋਰ ਅੰਗ 'ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਾਨ' ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਏਥੇ ਸੰਕੇਤ 'ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਾਨ' ਦੇ ਸਰੂਪ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਅੱਧ-ਪਚੱਧ ਸਰੂਪ ਨਾਲ ਅਤੇ ਬਹੁਤਾ ਗਾਉਣ ਦੇ ਕ੍ਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਜਾਂ ਗਾਨ ਦਾ ਰਚਨਾ-ਸਰੂਪ ਦੋ ਪੱਧਰਾਂ ਉਤੇ ਨਿਤਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਕਾਵਿਕ-ਸਾਹਿਤਿਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ, ਦੂਜਾ 'ਧੁਨ' ਅਤੇ ਗਾਇਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ। ਦੋਹਾਂ ਪੱਧਰਾਂ ਵਿਚ ਵੈਚਾਰਿਕ ਅਤੇ ਕਾਇਕ (ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਸੰਰਚਨਾ) ਪੱਖੋਂ ਏਕਾਤਮਕਤਾ ਵਾਲੀ ਸਾਂਝ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ 'ਕਾਲ' ਅਤੇ 'ਦੇਸ਼' ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਧਾਂਤ ਵੀ ਨਿਭ ਸਕੇ ਤਾਂ ਭਲਾ ਹੈ। ਕਦੇ-ਕਦੇ ਜਿਥੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਦੇਸ਼-ਕਾਲ ਨੂੰ ਵੀ ਮੁੱਖ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ 'ਸਾਧਾਰਣੀ-ਕਰਨ' ਦੀ ਕ੍ਰਿਆ ਸਹਿਜ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਪਰ, ਅਜਿਹਾ ਕਰਦਿਆਂ ਇਹ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ 'ਗੀਤਾਂ' ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕੁਜੋੜ ਨਾ ਉਤਪੰਨ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਪਿੰਡਾਂ ਦੀਆਂ ਖੁੱਲੀਆਂ-ਖੁਲਾਸੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ, ਅਨੇਕਾਂ ਲੱਤਾਂ ਦੀਆ ਬ੍ਰਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਚਟਖਾਰਾ ਦੇਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾ (ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਦਿਲੀ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਸਿਰ ਦੋਸ਼ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਦੀਆਂ ਘਾਤਕ ਸਿੱਧ ਹੋਣਗੀਆਂ, ਜਦ ਕਿ ਸ਼ਹਿਰੀ ਅਖਾਉਤੀ ਸਾਊਪੁਣੇ ਨਾਲ 'ਸ਼ੁਧੀ-ਕਰਨ' ਦੀ ਕ੍ਰਿਆ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਾਈਆਂ ਆਧੁਨਿਕ ਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਪੇਂਡੂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਊਂਘਣ ਲਾ ਦੇਣਗੀਆਂ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਮਨੋ-ਵਿਗਿਆਨਕ-ਸਮਤੋਲ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ-ਹਿਤਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿਚ, ਅਸੀਂ, ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੋ ਮੰਤਵਾਂ ਲਈ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਇਕ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦੀ ਸ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਲਈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਵਸਤੂ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ ਗੀਤਾਂ ਲਈ। ਅੱਜ ਕੱਲ੍ਹ ਇਕ ਤੀਸਰਾ ਪ੍ਰਕਾਰ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਉਹ ਹੈ ਕੇਵਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ, ਜਾਂ ਗਲੀਆਂ ਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਭੂਮਿਕਾ ਲਈ ਜਾਂ ਕਦੇ-ਕਦੇ ਯੂਨਾਨੀ-ਨਾਟਕਾਂ

ਵਾਂਗ ਬਿੰਦ-ਗਾਨ (chorus) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ। ਇਹ ਤੀਜੀ ਤਕਨੀਕ ਬੜੀ ਸੁਘੜਤਾ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਫ਼ਸੋਸ ਨਾਲ ਕਹਿਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅਜੇ ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਨਾਲ ਨਿਆਂ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕੇ। ਚੰਗਾ-ਮੰਦਾ ਕੰਮ ਸਾਰ ਲੈਣਾ ਜਾਂ 'ਨਵੀਨਤਾ ਲਈ ਨਵੀਨਤਾ' ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਵਾਹਵਾ ਖੱਟਣਾ ਹੋਰ ਗੱਲ ਹੈ। ਕੁਝ ਰੁਚੀ ਲੋਕ-ਸੰਗੀਤ ਵੱਲ ਵੀ ਝੁਕੀ ਹੈ, ਖਾਸ ਕਰਕੇ, ਵਰਤਮਾਨ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰੱਖ ਕੇ ਰਚੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ। ਮੈਂ ਕੇਵਲ ਇਹ ਕਹਾਂਗਾ ਕਿ ਅਜੇ ਨਵੀਆਂ ਲੋਕ-ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਟਿਕਾਊ ਧੁਨਾਂ ਵਰਤਣੀਆਂ ਵਧੇਰੇ ਉਚਿਤ ਹਨ। ਖੇਤਰੀ ਰਾਗਾਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਰੂਪ ਸੁਹਜ ਸੁਆਦ (aesthetic taste) ਨੂੰ ਵੀ ਪੂਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਿਕ (cultural affinities) ਸਾਂਝਾਂ ਵੀ ਜਗਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਅੱਠਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਨਾਥ, ਸਿੱਧ ਆਪਣੀਆਂ ਬਾਣੀਆਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਸਨ, ਗੁਰੂਆਂ ਦੀ ਬਾਣੀ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗਾਈ ਜਾ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧੂਹ ਪਾਉਂਦੀ ਸੀ, ਅਤੇ ਰਾਂਝਾ ਲਲਿਤ ਰਾਗ ਵਿਚ ਵੰਝਲੀ ਵਜਾ ਕੇ ਪੀਰਾਂ ਤੋਂ ਮੱਝਾਂ ਤਕ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦਾ ਸੀ, ਬੁੱਲ੍ਹਾ ਅਤੇ ਸ਼ਾਹ ਹੁਸੈਨ ਆਪਣੀਆਂ ਕਾਫ਼ੀਆਂ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਦੇ ਸਨ, ਅਜੇ ਕੱਲ੍ਹ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਭਾਈ ਲਾਲ ਅਤੇ ਭਾਈ ਚਾਂਦ ਜਿਹੇ ਰਾਗਾਂ ਵਿਚ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦਾ ਕੀਰਤਨ ਕਰ ਕੇ ਯਸ਼ ਖੱਟਦੇ ਰਹੇ, ਸੈਹਗਲ ਅਤੇ ਮੁਹੰਮਦ ਰਫ਼ੀਅ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਟਿਕਾਊ ਗਾਣੇ ਰਾਗਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹਨ, ਯਕੀਨਨ, ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟ੍ਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ ਲਈ ਉਸਤਾਦ ਝੰਡੇ ਖਾਂ ਦੀਆਂ ਬਣਾਈਆਂ ਧੁਨਾਂ ਰਾਗਾਂ ਉੱਤੇ ਹੀ ਆਧਾਰਿਤ ਸਨ, ਸਾਵਣ ਵਿਚ, ਗੁੱਗਾ ਗਾਉਣ ਨਿਕਲੇ ਢਾਡੀ ਗੌੜ ਮਲ੍ਹਾਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਕੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਅਸੀਂ ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਕਰ ਸਕੀਏ?

ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਨਾਟਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨੇ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਸਲ ਪ੍ਰੇਰਨਾ-ਭੂਮੀ ਅਤੇ ਕਸਵਟੀ ਲੋਕ-ਮਨ ਹੈ। ਉਹ ਫਰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਵੇਦ ਜਾਂ ਅਧਿਆਤਮ ਤੋਂ ਹੀ ਉਪਜਿਆ ਹੋਵੇ, ਉਸਦੀ ਲੋਕ-ਸਿੱਧੀ ਵਿਚ ਹੀ ਉਹਦੀ ਪ੍ਰਮਾਣੀਕਤਾ ਹੈ। ਇਕ ਹੋਰ ਸਲੋਕ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਉਹ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਉਹ ਧਰਮ, ਉਹ ਸ਼ਿਲਪ ਅਤੇ ਉਹ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਜੋ ਲੋਕ-ਧਰਮ ਦਾ ਸਾਥ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਾਟਿ ਵਿਚ ਮਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਸਵਾਲ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗ-ਕਾਰ ਜ਼ਰੂਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ'...ਕਿਉਂਕਿ ਜਿਹੜਾ ਮਨੁੱਖ ਚੰਗਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ ਉਹ ਕਿਸੇ ਸਿੱਧੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ।" (26-122, 123) ਭਰਤ ਨੇ ਨਾਟਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਅੰਗਾਂ ਦਾ 'ਸੰਗ੍ਰਹਿ' ਕੀਤਾ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਤਿੰਨ—ਸਰ, ਅਤੋਦਯ (ਸਾਜ਼) ਅਤੇ ਗਾਇਨ (ਜਿਸ ਵਿਚ ਗੀਤ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ) ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ।

ਸਾਡੇ ਆਮ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪ੍ਰਭਾਤੀ, ਆਸਾਵਰੀਆਂ, ਕਾਫ਼ੀ, ਮਾਂਝਾ, ਕਲਿਆਣ, ਝੰਜੋਟੀਆਂ, ਹੋਲੀਆਂ, ਹਿੰਡੋਲੇ, ਸਾਵੇਂ ਆਦਿ ਰਾਗ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਾਉਂ ਲੋਕ-ਕਿਰਤਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਇਹਨਾਂ ਨਾਲ ਸਾਮੰਤੀ ਯੁਗ ਦੇ ਰਾਇਸਾ (ਰਾਇ ਯਸ਼:) ਆਦਿ ਜੋੜ ਲਏ ਜਾਣ ਅਤੇ ਜੰਗਾਂ-ਜੁੱਧਾਂ ਸਮੇਂ ਦੇ ਕੋਲਾਹਲ ਆਦਿ

ਭੀ ਮੇਲ ਲਏ ਜਾਣ ਤਾ ਸੂਚੀ ਹੋਰ ਲੰਮੀ ਹੁੰਦੀ ਜਾਵੇਗੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਚਾਂ ਨਾਲ ਵਜਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਇਕ ਬਹੁ-ਵਿਸਤਾਰੀ ਘੇਰਾ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਭੰਗੜੇ ਨੂੰ ਤਾਂ ਲੈ ਆਏ ਹਾਂ, ਗਿੱਧਾ ਵੀ ਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਸਮੀ, ਧੰਮੀ, ਲੁੱਡੀ ਆਦਿ ਵਿਚਾਰੇ ਵਿਸਾਰ ਰੱਖੇ ਹਨ। ਕੀ ਕਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵੀ ਸੁਣਾਈ ਹੋਵੇਗੀ? ਪਰ ਓਦੋਂ ਤਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਤਕ ਦਾ ਖੁਰਾ ਲੱਭਣ ਤੋਂ ਸਾਡੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਵੀ ਅਸਮਰਥ ਹੋਣਗੇ। ਵਾਰਾਂ ਦੀ ਗਾਇਕੀ ਅਜ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਵਿੱਸਰ ਚੁੱਕੀ ਹੈ, ਕੁਝ ਰਾਜਸਥਾਨੀ ਗਾਇਕ ਪੌੜੀ (ਪਉੜੀ) ਨਾਉਂ ਹੇਠ ਅਜੇ ਇਸ ਦੀ ਲੱਥ ਢੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਕੱਲ੍ਹ ਇਹ ਵੀ ਨਹੀਂ ਲੱਭੇਗੀ। ਮੇਰਾ ਨਿਜੀ ਸੁਝਾਉ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਗਾਇਕੀਆਂ ਟੱਪਾ, ਸੱਦ, ਪੌੜੀ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਰੇਕਾਰਡ ਕਰ ਲਈਆਂ ਜਾਣ ਅਤੇ ਇਵੇਂ ਹੀ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਬਣ ਜਾਣ ਉਤੇ ਉੱਜੜ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਮੁਕਦੇ ਜਾ ਰਹੇ ਢੋਲੇ (ਜਾਂਗਲਿਆਲੀ) ਆਦਿ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਨਮੂਨੇ ਸਾਂਭੇ ਜਾਣ ਅਤੇ ਫਰ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗਿਕ-ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਾਏ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਿਕ ਵਿਰਸੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ। 'ਮੰਚਣ' ਜਿਹੀ ਲਗਨ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਟੋਲੀ ਦੀ ਚੇਟਕ-ਰੰਗੇ ਲੋਕ ਹੀ ਅਜਿਹੇ ਯਤਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਸਾਡੀਆਂ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਿਕ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਦੇ ਕਰਤਿਆਂ-ਧਰਤਿਆਂ ਨੂੰ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਵਾਂ ਦੀ ਹੀ ਜਾਣ-ਪਛਾਣ ਕਾਗਜ਼ੀ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਸੋਂ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਆਸ ਰੱਖਣਾ, ਹੱਥਲੇ ਪੂਰ ਨੂੰ ਵੀ ਗੰਵਾਉਣਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਗੱਲ ਲੰਮੀ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਮਿਟਦੇ ਸਾਜ਼ ਅਤੇ ਮਿਟ ਚੁੱਕੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਜ਼ਿਕਰ ਇਸ ਸਮੇਂ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਕਲਾਕਾਰੀ ਇਕ ਕਾਲਬ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਯੁਗਾਂ ਯੁਗਾਂ ਤੋਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਜੀਵਨ-ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਲੈ, ਰੂਹ ਵਾਂਗ ਧੜਕਦੀ ਆਈ ਹੈ, ਅਤੇ ਕਦੇ-ਕਦੇ ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਉਲਟਾ ਅਨੁਭਵ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਹਾਲ, ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਅਤੇ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਦਾ ਨਾਤਾ ਹੈ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣਾ ਅਤੇ ਸਜੀਵ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਿਖੇੜ ਕੇ ਵੇਖਣਾ-ਪਰਖਣਾ ਬੜੀ ਹਦ ਤਕ ਅਸੰਭਵ ਜਿਹਾ ਹੈ।

ਜਲ ਪਰਲੋ ਦੀ ਹੋਣੀ ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੀ ਡਾਇਰੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਪੰਨਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਤਾਰੀਖ਼ ਵਾਲੀ ਸਤਰ ਚਿਰੋਕੋਣੀ ਧੁਲ ਚੁੱਕੀ ਹੋਈ ਹੈ, ਪਰ ਇਹ ਡਾਇਰੀ ਹੈ ਕਾਲ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹਸਤਾਖ਼ਰਾਂ ਵਿਚ ਲਿਖੀ ਹੋਈ, ਇਸ ਵਿਚ ਰੱਤੀ ਭਰ ਸੰਦੇਹ ਨਹੀਂ। ਦੂਜਾ ਪੰਨਾ ਮਨੂੰ ਦੀ ਮੱਛ-ਅਵਤਾਰ ਰਾਹੀਂ ਜਲ-ਪਰਲੋ ਤੋਂ ਰਖਿਆ ਦੀ ਕਥਾ ਦਾ ਹੈ। ਤੀਜਾ ਪੰਨਾ ਮਨੂੰ ਦੀ ਧੀ ਇਲਾ ਦੇ ਪੜੋਤੇ ਨਹੁਸ਼ ਨਾਉਂ ਦੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਮਹਿਮਾ ਗਾਥਾ ਦਾ ਹੈ। ਹਿਸਟਰੀ ਐਂਡ ਕਲਚਰ ਆਫ ਇੰਡੀਆ (ਵੈਦਿਕ ਏਜ), ਵਿਦਿਆ ਭਵਨ, ਬੰਬਈ ਵੱਲੋਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ, ਦੇ ਪੰਨਾ 273-274 ਤੇ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸੇ ਰਾਜਾ ਨਹੁਸ਼ ਨੇ ਆਪਣੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਪ੍ਰਤਿਸ਼ਠਾਨ ਵਿਚ ਧਰਤੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਬਣਵਾਇਆ ਸੀ। ਨਹੁਸ਼ ਦੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਪ੍ਰਤਿਸ਼ਠਾਨ ਕਿਧਰੇ ਸਰਸਵਤੀ ਨਦੀ ਦੇ ਉਰਾਰ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਹੀ ਸੀ ਇੰਝ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਰੰਗ-ਮੰਚ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਗੱਲ ਹੀ ਇਸ ਤੱਥ ਦਾ

ਪ੍ਰਮਾਣ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਉਪਜਿਆ, ਇਹ ਕਥਾ ਯਕੀਨਨ ਭਰਤ ਦੇ ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਚੋਖੀ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਹੋਵੇਗੀ।

ਰੋਣਾ, ਗਾਉਣਾ, ਹੱਸਣਾ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਅੱਖੀਂ ਵੇਖੇ ਅਤੇ ਹੱਡ-ਬੀਤੇ ਅਨੁਭਵ ਦੂਜਿਆਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝੇ ਕਰਨਾ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਆਦਿ-ਕਾਲ ਤੋਂ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਰੋਣ ਅਤੇ ਹੱਸਣ ਦੀਆਂ ਦੋਵੇਂ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਅਚਨਚੇਤੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਜਮ ਦੇ ਬੰਧਨਾਂ ਤੋਂ ਬੜੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਆਜ਼ਾਦ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਕਿਸੇ ਹੁਲਾਰੇ ਦੀ ਲੋੜ ਤਾਂ ਹੈ, ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤਾਰੇ, ਜਦੋਂ ਰੋਣਾ ਜਾਂ ਹੱਸਣਾ ਰਸਮੀ ਜਾਂ ਬਣਾਉਟੀ ਹੋਵੇ, ਵਾਧੂ ਦਾ ਭਾਰ ਜਾਪਦ ਹਨ, ਪਰ ਗੀਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਨੇ ਗਾਉਣ, ਵਜਾਉਣ ਅਤੇ ਨੱਚਣ ਦੀਆਂ ਕਲਾ-ਕਿਰਤਾਂ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਵਿਕਸਾਉਣ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਬਾਹੀ, ਗਾਉਣ ਅਤੇ ਨੱਚਣ ਦੀ ਸੰਗਤ ਲਈ ਮੁੱਢਲੇ ਵਾਜੇ ਯਕੀਨੀ ਹੈ ਕਿ ਮੂੰਹ ਦੀ ਫੂਕ ਨਾਲ ਵਜਣ ਵਾਲੇ, ਜਾਂ ਖੱਲ ਨਾਲ ਮੜ੍ਹੇ ਹੋਏ ਮਿੱਟੀ ਦੇ ਭਾਂਡਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਬਣਾਏ ਗਏ ਹੋਣਗੇ। ਫੇਰ ਲੱਕੜ ਅਤੇ ਤੰਦੀ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇਗਾ। ਲੋਹੇ, ਪਿਤੱਲ, ਚਾਂਦੀ ਦੀਆਂ ਤਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਵਾਜੇ ਬਹੁਤ ਚਿਰਾਕੇ ਪਿੱਛੋਂ ਉਪਜੇ ਹੋਣਗੇ ਜਦੋਂ ਧਾਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਜਲ-ਤਰੰਗ, ਨਲ-ਤਰੰਗ, ਕਾਠ (ਕਾਸ਼ਟ) ਤਰੰਗ ਵਿਚਕਾਰਲੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਕਾਢ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ-ਕਰਵਤ ਤਾਂ ਇਸੇ ਸਦੀ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ।

ਪੁਰਾਣੇ ਵਾਜਿਆਂ, ਦੇ ਸਰੂਪ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਅਨੁਮਾਨ ਦਰਭ ਵੀਣਾ (ਜਿਸ ਦੇ ਤਾਰ ਦੱਭ ਦੀਆਂ ਪੱਤੀਆਂ ਅਤੇ ਜੰਗਲੀ ਪੌਦਿਆਂ ਦੇ ਰੇਸ਼ਿਆਂ ਤੋਂ ਬਣਦੇ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ) ਅਤੇ ਦੁੰਦਭੀ, ਜੋ ਧਰਤੀ ਵਿਚ ਡੂੰਘਾ ਟੋਆ ਪੁੱਟ ਕੇ, ਬੈਲ ਦੀ ਪੂਰੀ ਖੱਲ, ਪੂਛਲ ਸਮੇਤ, ਮੜ੍ਹ ਕੇ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਪੂੰਛ ਨਾਲ ਵਜਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠੇ ਕਰਨ ਦੇ ਕੰਮ ਆਉਂਦੀ ਸੀ। ਇਉਂ ਸਮਝੋ ਕਿ ਇਹ ਖਤਰੇ ਦਾ ਅਲਾਰਮ ਜਾਂ ਸਮਾਗਮ ਦਾ ਸੱਦਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

ਸ਼ਿਵਾਂ ਦਾ ਡੌਰੂ (ਡਮਰੂ), ਕਾਨ੍ਹ ਦੀ ਬੰਸਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤਕ ਸਭਿਅਤਾ ਕਾਫ਼ੀ ਉੱਨਤ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਡੱਗਾ, ਡੰਕਾ ਅਤੇ ਮੰਦਾਲ ਵੀ ਚੋਖੇ ਪੁਰਾਣੇ ਹਨ। ਸ਼ਤ-ਤੰਤਰੀ-ਵੀਣਾ ਦੀ ਕਾਢ, ਸ਼ਾਇਦ ਸਾਡੇ ਵਾਜੰਤਰ-ਗਿਆਨ ਦਾ ਸਿਖਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਅਜ ਇਲੈਕਟ੍ਰਾਨਿਕ ਦਾ ਯੁਗ ਹੱਥ ਦੀ ਕਿਰਤ ਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਪਾਰ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਰੰਗ-ਮੰਚੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਸਿਰਜਣ ਵਾਲੇ ਵਾਜਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੂਪ-ਆਕਾਰ ਦੀ ਕੋਈ ਸੀਮਾ ਨਿਸਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਹਰ ਮੰਚਣ-ਯੋਗ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਜੇ ਚੁਣੇ ਜਾਂ ਸਿਰਜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ, ਸੌਖ ਜਾਂ ਨਵੀਨਤਾ ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਇਹ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਿਕੰਦਰ ਦੀ ਚੜ੍ਹੀ ਆਉਂਦੀ ਫੌਜ ਅਤੇ ਬਾਬਰ ਦਾ ਟਿੱਡੀ ਦਲ ਜਾਂ ਰਖਿਆ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਕਰਦੀ ਭਾਰਤੀ ਸੈਨਾ ਦਾ ਮੰਤਵ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਅਰਥਾਤ ਯੁੱਧ ਹੁੰਦਿਆਂ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਾਜੇ ਇਕ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਰੰਗ-ਮੰਚ ਉਤੇ ਇਸ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਭੁਲਾ ਦੇਣਾ ਮੰਚਣ-ਕਲਾ ਦਾ ਘਾਤਕ ਹੈ। ਜਾਂ ਕਥਾਕਲੀ, ਭਰਤ ਨਾਟਿਅਮ ਅਤੇ ਮਣੀਪੁਰੀ ਨ੍ਰਿਤਯ ਅਤੇ ਗਿੱਧੇ, ਭੰਗੜੇ ਦੇ ਨਿਰਤਨ ਦੇ ਵਾਜੇ ਵੀ ਇਕ ਨਹੀਂ ਹੋਣਗੇ। 'ਮ੍ਰਿਤ-ਛਕ੍ਰਟਿਕ' ਦੇ ਬਾਲ-ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਤੇ ਮਾਊਥ-ਆਰਗਨ ਨਹੀਂ, ਪੀਪਨੀ ਵਜਾਉਂਦੇ ਦਿਖਾਉਣਾ ਹੀ ਉਚਿਤ-ਹੋਵੇਗਾ। ਸ਼ੇਖ਼ ਫਰੀਦ ਜਾਂ ਸ਼ਾਹ ਹੁਸੈਨ ਜਾਂ ਬੁੱਲ੍ਹੇ ਦੇ ਸਮੇਂ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਜਾਂ ਪਿਆਨੋ ਵਜਾਉਣਾ ਹਾਸੋ-ਹੀਣਾ ਲੱਗੇਗਾ। ਅੱਜ ਸਾਡੇ ਰੰਗ-ਕਰਮੀ ਸੰਗੀਤ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿੰਨੇ ਸੰਮੀ, ਧੰਮੀ, ਲੁੱਡੀ, ਬਾਘਾ ਲਈ ਉਚਿਤ ਤਾਲ ਤੇ ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਸਕਣਗੇ ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਚਾਂ ਦੀਆਂ ਨਿਰਤਾਂ, ਫਿਰਤਾਂ, ਤਾਲਾਂ, ਤੋੜਿਆਂ, ਪੱਬੀਆਂ ਦੀ ਥਿਰਕਣ ਅਤੇ ਅੱਡੀ ਦੀਆਂ ਧਮਕਾਂ ਨੂੰ ਜੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ-ਮਾਣਦਾ ਤਾਂ ਦੋਸ਼ ਕਿਸਦਾ ਹੈ ?

ਬੀਤੇ ਪੰਜਾਹ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਵਿਚ ਜੋ ਵਾਜੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸੁਣੇ-ਵੇਖੇ ਹਨ, ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ : ਓਬੋ, ਆਰਗਨ, ਇਕਤਾਰਾ, ਏਕਾਰਡੀਅਨ, ਸਰੋਦ, ਸਰੰਦਾ, ਸਾਰੰਗੀ ਸਾਰੰਗਾ, ਸਿਤਾਰ, ਸਿੰਗੀ, ਸੁਰ ਸਾਗਰ, ਸੁਰ ਸਿੰਗਾਰ, ਸੁਰ ਮੰਡਲ, ਸੁਰ ਬਹਾਰ, ਸੁਰ ਸੁੰਦਰੀ, ਸੈਕਸੋਫੋਨ, ਸੈਲੋ, ਸੰਤੂਰ, ਸ਼ਹਨਾਈ, ਸ਼ੰਖ, ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ, ਕਾਠ (ਕਾਸ਼ਟ) ਤਰੰਗ, ਕਨਸਤਰ ਕਰਤਾਲ, ਕਰਘਨੀ, ਕਰਨਾਇ, ਕਲਾਰਨਟ, ਕਾਟੋ, ਕਿਟਕਿਟੀ, ਕਿਨਾਰੀ, ਕਿੰਕਣੀ, ਕਿੰਗ, ਕਿੰਗਰੀ, ਕਿੰਨਰੀ, (ਕਿੰਨਰ ਵੀਣਾ), ਕੱਛਪੀ, ਕੈਂਸੀਆਂ, ਕੇਕੋਫੋਨ, ਖੜਤਾਲ, ਖੰਜਰੀ, ਗਾਗਰ (ਲੋਹੇ ਜਾਂ ਪਿੱਤਲ ਦੀ), ਗਿਟਾਰ, ਘੜਾ, ਘੜਿਆਲ, ਘੜੋਲੀ, ਘੁੰਗਰੂ, ਘੰਟਾ, ਚਪਟੀਆਂ, ਚਾਰਗਾਹ, ਚਿਕਾਰਾ, ਚਿਮਟਾ, ਚਕਰੀ, ਚੀਕਾ, ਚੰਗ, ਛਾਗਲ, ਛੈਣੇ, ਛਣਕਣਾ, ਜਲਤਰੰਗ, ਜੀਲ, ਝਾਲਰ, ਝਾਂਝ, ਝੁਣਝੁਣਾ, ਟਰੰਪਟ, ਟੰਮਕ, ਟੰਮਕੀ, ਟੱਲ, ਟੱਲੀਆਂ, ਠੀਕਰੀਆਂ, ਡੱਫ, ਡਫ਼ਲੀ, ਡਰੰਮ, ਡੌਰੂ, ਡੰਕਾ, ਡੱਗਾ, ਡੁਗਡੁਗੀ, ਡੌਂਡੀ, ਢੋਲ, ਢੋਲਕ, ਢਮੱਕਾ, ਢੱਡ, ਤਬਲਾ, ਤਾਊਸ, ਤਾਸ਼ਾ, ਤਾਨਪੂਰਾ, ਤੁਰ੍ਹਾ, ਤੁਰ੍ਹੀ ਤੁਣਤੁਣਾ, ਤੂਤਨੀ, ਤੰਬੂਰਾ, ਤੰਬੂਰੀ, ਤੰਬੂਰਚਾ, ਤੂੰਬਾ, ਤੂੰਬੀ, ਥਾਲੀ (ਕਾਂਸੇ ਦੀ), ਦਮਾਮਾ, ਦਿਲਰੁਬਾ, ਦੁੰਦਭੀ, ਦੋਤਾਰਾ, ਧਾਮਾ, ਧੁਕਧੁਕੀ, ਨਗਾਰਾ, ਨਫੀਰੀ, ਨਲ-ਤਰੰਗ, ਨਾਦ, ਨਾੜੀ (ਨੜੀ, ਨੇ), ਨੂਪਰ, ਨੌਬਤ, ਪਖਾਵਜ, ਪੂੜਾ-ਪੂੰਗੀ ਪੀਪਨੀ, ਫਲੂਟ, ਬਰਸੁਰੀ, ਬਿਗਲ, ਬੀਨ, ਬੁਗਚੂ (ਬੁਘਧੂ), ਬੈਗਪਾਈਪ, ਬੈਂਜੋ, ਭੇਰੀ, ਮਜੀਰਾ, ਮਟਕਾ, ਮੜ੍ਹੋਲ, ਮੁਚੰਗ, ਮੁਰਜ, ਮ੍ਰਿਦੰਗ, ਮੈਂਡੋਲਿਨ, ਮੰਜਰੀ, ਮੰਦਲ, ਰਣਸਿੰਗਾ, ਰਬਾਬ, ਰਾਵਣਸਤਰ, ਵਾਇਲਿਨ, ਵਿਓਲਾ, ਵੀਣਾ, ਵੇਣੂ, ਵੰਝਲੀ ਆਦਿਕ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਵਾਜੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਨਹੀਂ, ਕੁਝ ਇਕ ਕੇਵਲ ਜੋਧੇ, ਮੰਗਤੇ, ਅਤੇ ਬਾਲਾਕ ਜਾਂ ਸਾਧੂ ਸੰਤ ਹੀ ਵਰਤਦੇ ਹਨ। ਵਾਤਾਵਰਣ ਅਨੁਕੂਲ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਢੁਕਵਾਂ ਵਾਜਾ ਹੀ ਢੁਕਵੀਂ ਥਾਂ ਸੋਭਦਾ ਹੈ।

□

ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ

ਜੋਗਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਕੈਰੋਂ (ਡਾ)

ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਸੂਤਰਧਾਰ (ਵਕਤ) ਰਾਹੀਂ ਸਰੋਤੇ ਦੇ ਮਨ ਦੇ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਉੱਪਰ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ; ਜਿਸ ਵਿਚ ਵਿਚਰਦੇ ਅਤੇ ਆਪਣੀ-ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ ਇਸ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਜੀਉਂਦੇ-ਜਾਗਦੇ ਜੀਵ ਅਤੇ ਪਾਰ-ਜਗਤ ਦੇ ਅਦਭੁਤ ਪ੍ਰਾਣੀ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸਰਦੇ ਹਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਪਹਾੜ, ਜੰਗਲ, ਦਰਿਆ ਤੇ ਹਨੇਰੀਆਂ ਗੁਫ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਚਿਤ੍ਰ।

ਇੰਜ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਗਹਿਰਾ ਸੰਬੰਧ ਉਘੜਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਜਾਂ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਾਂਗੇ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਅਜੇਹਾ ਨਿਖੇੜਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਕਿ ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਕਹੇ, "ਆਹ ਲਓ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਅਤੇ ਆਹ ਬਾਕੀ ਰਹਿ ਗਏ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਦੇ ਦੂਜੇ ਤੱਤ।" ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕੀ ਤਤ ਸਾਰੇ ਸਾਹਿਤ ਜਾਂ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਆਤਮਾ ਵਾਂਗ ਵਿਚਰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਜਿਵੇਂ ਸਰੀਰ ਅਤੇ ਆਤਮਾ ਦਾ ਨਿਖੇੜਾ ਜ਼ਾਹਿਰਾ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਜਾਂ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਨਾਲੋਂ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਰਕੇ ਨਿਖੇੜਨਾ ਵੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ।

ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਮੁਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਵੀ ਸਾਹਿਤਕ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲਾ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਫ਼ਰਕ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪ ਗਲਪ ਵਾਂਗ ਇਸ ਦੇ ਮੱਥੇ ਉਪਰ ਇਸ ਦੇ ਰਚਨਹਾਰੇ ਦਾ ਨਾਮ ਨਹੀਂ ਉਕਰਿਆ ਹੁੰਦਾ। ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ-ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਮੁੱਢਲਾ ਨਿਖੇੜਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਸਾਹਿਤ ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਕਿਸੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਮੂਹ ਦੀ ਸਾਂਝੀ ਰਚਨਾ। ਪਰੰਤੂ, ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਲੋਕ-ਸਾਹਿਤ ਰਚਨਾ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦੇ ਲੇਖਕ ਵਾਂਗ, ਸਾਹਿਤਕ ਗੁਣ ਜਾਂ ਤੱਤ ਵੀ ਲੁਪਤ ਹੋ ਗਏ ਹੋਣ। ਸਗੋਂ ਮੌਖਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਇਕ ਵਕਤੇ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀਆਂ ਏਨੀਆਂ ਪਰਿਪੱਕ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਇਹਨਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ ਵਿਹਾਰ ਦੀ ਪੱਧਰ ਉਪਰ ਤਬਦੀਲੀ ਆਉਂਦਿਆਂ ਬੜਾ ਸਮਾਂ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਵੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਮੂਹ ਦੀ ਰਜ਼ਾਮੰਦੀ ਨਾਲ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਈ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਦਾ ਵਕਤ ਵੀ ਲੱਗ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਏਨੀ ਦੇਰ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਆਂਤਰਿਕ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਸੋਚ ਵੀ ਕਾਫ਼ੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਬਦਲ ਚੁੱਕੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿਚ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਵੀਂ ਵਰਗ-ਵੰਡ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ

ਸੀ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮਿਥ-ਕਥਾਵਾਂ ਵੀ ਸ਼ਮਿਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ, ਵੇਖਿਆ ਗਿਆ ਕਿ ਇਹ ਵਰਗ-ਵੰਡ ਦੋਸ਼-ਪੂਰਨ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਸਾਧਾਰਣ ਲੋਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਲਈ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਸਮੁੱਚੇ ਲੋਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਲਈ ਵੀ। ਇਸ ਦੋਸ਼ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਲਈ ਸੁਝਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਕਿ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ, ਮਿਥ-ਕਥਾਵਾਂ ਤੇ ਦੰਤ-ਕਥਾਵਾਂ ਲਈ ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਸ਼ਬਦ, ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਰਤਣਾ ਠੀਕ ਹੈ। ਖੈਰ ਇਸ ਪਰਚੇ ਵਿਚ ਵੀ ਅਸੀਂ ਸ਼ਬਦ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਇਸੇ ਲਈ ਹੀ ਵਰਤ ਰਹੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਦੇ ਸਾਰੇ ਰੂਪ ਭਾਵ ਮਿਥ-ਕਥਾਵਾਂ, ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਣ ਕਹਾਣੀਆ ਜਾਂ ਪਰੀ ਕਹਾਣੀਆਂ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਆ ਜਾਣ। ਇਹ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਿਥ ਅਤੇ ਰਿੱਚੂਅਲ ਨਾਲ ਬੜਾ ਗਹਿਰਾ ਅਤੇ ਨੇੜੇ ਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ, ਨਾਚ ਪੇਂਟਿੰਗ ਅਤੇ ਬੁੱਤਕਾਰੀ ਆਦਿ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੀ ਰਿਚੂਅਲ ਨਾਲ ਆਦਿ-ਕਾਲ ਤੋਂ ਹੀ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਫਿਰ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨਾਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਹੋਰ ਵੀ ਗੂਹੜਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਰਿੱਚੂਅਲ ਨੂੰ ਮਿਥ ਦਾ ਵਿਹਾਰਕ ਪੱਖ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਾਂ ਕਹਿ ਲਉ ਕਿ ਰਿਚੂਅਲ ਵੀ ਮੂਲ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਖਿਪਤ ਮਿੱਥ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਦੇ ਮੌਲਿਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਖੋਜ ਕਰਨੀ ਏਨੀ ਹੀ ਔਖੀ ਹੈ ਜਿੰਨੀ ਕਿਸੇ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਦੇ ਮੂਲ ਦੀ ਖੋਜ।

ਮਨੁੱਖੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਮਿਥ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੂਜੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜਿਆ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਾ ਸਕਿਆ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਇਹ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਮਿੱਥਾਂ ਰਿਚੂਅਲ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਿਰਫ਼ ਰਿਚੂਅਲ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਨਾਲ ਦੀ ਨਾਲ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤੱਕ ਰੱਬ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਵੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ, "ਰਿਚੂਅਲ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੜਕੇ ਮਿੱਥ ਦੀ ਹੋਂਦ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ ਅਤੇ ਰਿਚੂਅਲ ਲਈ ਮਿੱਥ ਦਾ ਗਿਆਨ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿਉਂ ਜੋ ਮਿਥਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਾਂ ਵੇਲੇ ਉਚਾਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ"। ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਾਂ ਜਾਂ ਰਿਚੂਅਲ ਦਾ ਖਾਤਮਾ ਪੁਰਾਤਨ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਵੀ ਮਿਟਾਉਣ ਵੱਲ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਮਿੱਥ ਦੀ ਹਸਤੀ ਹੀ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਮਿਥ ਦੀ ਧਾਰਮਿਕ ਪਵਿਤ੍ਰਤਾ ਘਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਸਾਧਾਰਣ ਪੱਧਰ ਦੀ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਅਸੀਂ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਇਸ ਪਰਕਰਮ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਅਵੱਸਥਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ : ਪਹਿਲੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਮਾਈਥਾਲੋਜੀ। ਉਸ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਮਾਈਥਾਲੋਜੀ-ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਦਰਜਾ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਤੀਜੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਮਾਈਥਾ-ਲੋਜੀਕਲ ਹਿਸਟਰੀ, ਲੋਕ-ਧਾਰਾ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਲੋਕ ਧਾਰਾ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਸਾਹਿਤਕ ਕਿਰਤਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਿਥ ਤੋਂ ਸਾਧਾਰਣ ਪੱਧਰ ਦੀਆਂ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਤਾਂ

ਉਪਰੋਂ ਹੇਠ ਨੂੰ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਸਮਾਨਾਂਤਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜਨ ਭਾਂਤ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਦਾ ਆਦਾਨ-ਪ੍ਰਦਾਨ ਗੁਆਂਢੀ ਸਭਿਆਚਾਰਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਦੋਹਾਂ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਗੱਲ ਤਾਂ ਸਾਂਝੀ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੀ ਪਵਿਤ੍ਰਤਾ ਘੱਟ ਹੋ ਕੇ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਸਾਧਾਰਨ ਪੱਧਰ ਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚਲਾ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ ਕਿਸੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਵੀ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਦੇ ਪੱਧਰ ਉਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਲਈ ਦੈਵੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਜੇਕਰ ਸਾਡੇ ਨਾਇਕ ਬ੍ਰਹਿ-ਮੰਡੀ ਹਨ ਤਾਂ ਅਵਤਾਰਾਂ ਦੀ ਪੱਧਰ ਉਤੇ ਆ ਕੇ ਉਹ ਰਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਤੋਂ ਵੀ ਅੱਗੇ ਆ ਕੇ ਇਹ ਆਪਣੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਰਾਜ ਕੁਮਾਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਸਾਧਾਰਣ ਪੱਧਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਉਹ ਸਾਧਾਰਣ ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਣ ਦੇ ਕਾਰਜ-ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ।

ਇਸ ਸਾਰੇ ਕਥਨ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਅਤੇ ਇਹ ਉਦਾਹਰਣ ਗ੍ਰੇਮਾਸ ਦੇ ਐਕਤਾਂਸ਼ੀਅਲ ਮਾਡਲ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਗ੍ਰੇਮਾਸ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਵਲਾਦੀਮੀਰ ਪਰੋਪ ਨੇ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ-ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਗੱਲ ਨਿਸਚਿਤ ਕੀਤੀ ਸੀ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿਚ ਸੱਤ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰੋਲ-ਰੋਲ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਪਾਤਰ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਹਨ : ਨਾਇਕ, ਖਲਨਾਇਕ, ਦੇਣ ਵਾਲਾ, ਨਾਇਕਾ, ਝੂਠਾ ਨਾਇਕ, ਸਹਾਇਕ ਅਤੇ ਭੇਜਣ ਵਾਲਾ।

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੂਰੀਓ ਨੇ ਕੋਈ ਦੋ ਲੱਖ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਸਿਚੂਏਸ਼ਨਜ਼ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਕੇ ਇਹ ਗੱਲ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਿਚੂਏਸ਼ਨਜ਼ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਛੇ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸੂਰੀਓ ਨੇ ਤਾਂ ਥੀਮੈਟਿਕ ਫੋਰਸਸ ਵੀ ਨਿਸਚਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ ਜੋ ਉਸ ਨੇ ਪਿਆਰ, ਨਫ਼ਰਤ, ਧਰਮ, ਉਤਸੁਕਤਾ, ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੀ ਲੋੜ, ਡਰ ਆਦਿ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸਾਈਆਂ ਹਨ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਗ੍ਰੇਮਾਸ ਨੇ ਇਹ ਮਾਡਲ ਦਿੱਤਾ ਕਿ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਛੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਐਕਤਾਂਤ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਅਤੇ ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਣ ਕਰਕੇ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਪ੍ਰਕਾਰਜਾਤਮਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਇਕੋ ਜੇਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਤੇ ਇਹ ਛੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ : ਸਬਜੈਕਟ, ਆਬਜੈਕਟ, ਲੈਣ ਵਾਲਾ (**destinaire**) ਦੇਣ ਵਾਲਾ (**destinteur**) ਸਹਾਇਕ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧੀ।

ਇਹਨਾਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਮਿਥ, ਕਥਾ, ਪੁਰਾਣ-ਕਥਾ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਿਚਰਦਿਆਂ ਵੇਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਕ ਭਾਰਤੀ ਮਿਥ ਹੈ

ਕਿ ਸੂਰਜ (ਨਾਇਕ) ਆਪਣੀ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ ਊਸ਼ਾ (ਨਾਇਕਾ) ਦੇ ਮਗਰ-ਮਗਰ ਦੌੜ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅੰਧਕਾਰ (ਖਲਨਾਇਕ) ਊਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਚੁੰਗਲ ਵਿਚ ਫਸਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਸੂਰਜ (ਨਾਇਕ) ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਖਲਨਾਇਕ ਅੰਧਕਾਰ ਨਾਲ ਲੜਾਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਅਖੀਰ ਵਿਚ ਨਾਇਕਾ (ਊਸ਼ਾ) ਨੂੰ ਛੁਡਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਰੋਜ਼ਾਨਾਂ ਇਹ ਦਿਨ-ਰਾਤ ਦਾ ਡਰਾਮਾ ਹੁੰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੂਰਜ ਅਤੇ ਅੰਧਕਾਰ ਦੋ-ਦੋ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਕ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਵਾਲੀ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਲੈਣ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਦੀ। ਬਾਕੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਇਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਹਾਇਕ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧੀ ਹਨ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਾਲੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਸੂਰਜ ਦੀਆਂ ਸਹਾਇਕ ਅਤੇ ਹਨੇਰੇ ਵਾਲੀਆਂ ਉਸ ਦੀਆਂ ਵਿਰੋਧੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਬ੍ਰਹਿਮੰਡੀ ਵਰਤਾਰਿਆਂ ਦਾ ਜਦ ਅਵਤਾਰੀ-ਕਰਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਰਮਾਇਣ ਦੀ ਕਥਾ ਵਿਚ ਸੂਰਜ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਰਾਮ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਧਕਾਰ ਦੀ ਰਾਵਣ ਅਤੇ ਊਸ਼ਾ ਦੀ ਸੀਤਾ। ਲਛਮਣ, ਹਨੂਮਾਨ ਤੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਸਹਾਇਕਾਂ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀਆਂ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪਰੀ ਕਹਾਣੀ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਰਾਮ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਕੋਈ ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੀਤਾ ਦੀ ਕੈਦ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਰਾਜ ਕੁਮਾਰੀ ਅਤੇ ਰਾਵਣ ਦੀ ਕੋਈ ਰਾਕਿਸ਼ ਜਾਂ ਦੇਓ। ਇਹੋ ਹੀ ਸਾਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਸੋ ਇੰਜ ਇਹ ਦੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਜਿਥੇ ਮਿਥ-ਕਥਾ ਤੋਂ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਸਾਧਾਰਣ ਪੱਧਰ ਵੱਲ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਉਥੇ ਉਸ਼ਾ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ-ਮੋਹਰੇ ਜਾਂ ਉਦੇਸ਼ ਤਾਂ ਭਾਵੇਂ ਬਦਲ ਰਹੇ ਹਨ ਪਰ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਸਥਿਰ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵ ਸੂਰਜ, ਰਾਮ ਅਤੇ ਰਾਜ ਕੁਮਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਰੋਧੀ ਨਾਲ ਲੜ ਕੇ ਉਸ਼ਾ, ਸੀਤਾ ਜਾਂ ਰਾਜ ਕੁਮਾਰੀ ਨੂੰ ਕੈਦ ਵਿਚੋਂ ਛੁਡਾਉਣਾ ਹੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਇਹੋ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਅੱਜ ਦੀਆਂ ਹਿੰਦੀ ਫਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਨਿਭਾਈਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਐਕਟਰ ਭਾਵੇਂ ਮੰਗ ਅਤੇ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਚੰਗੇ ਮਾੜੇ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਪਰੰਤੂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ-ਖੇਤਰ ਜਾਂ ਕਹਾਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਥਿਰ ਹੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਦੈਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਨਵੀਕਰਣ ਨੂੰ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਇਕ ਮਿਥ-ਕਹਾਣੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।

ਜਦ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਵਿਦਵਾਨ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਾ ਕਹਾਣੀ, ਗੋਂਦ, ਪਲਾਟ, ਪਾਤਰ-ਕਾਰਜ, ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ, ਸੰਗੀਤ, ਰਸ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਦ੍ਰਿਸ਼, ਰੰਗ ਮੰਚ ਆਦਿ ਆਦਿ ਤੱਤ ਹਨ। ਹੁਣ ਜਦ ਅਸੀਂ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰੀਏ ਤੇ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ, ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਵੀ ਵਿਸ਼ਾ, ਗੋਂਦ ਪਾਤਰ, ਕਾਰਜ, ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ, ਭਾਸ਼ਾ, ਵਾਤਾਵਰਣ ਚਿਤ੍ਰਣ ਦੇ ਤੱਤ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਹੁਣ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਤੱਤ ਹੀ ਬਾਕੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਵਿਸ਼ਾ, ਗੋਂਦ, ਕਾਰਜ, ਪਾਤਰ ਆਦਿ ਤਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਫ਼ਰਕ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕਹਾਣੀ ਜਾਂ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਵਸਤੂਆਂ ਵੀ ਇਸਤੇਮਾਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ

ਤਰ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਗੱਲ ਵੀ ਵੇਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਸਤੂਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਉਪਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਵਾਲੇ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਜਦ ਕਿ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦਾ ਚਿਤ੍ਰਣ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਸੁਨਾਉਣ ਵਾਲਾ ਵਕਤਾ ਆਪਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇੰਜ ਪਾ ਲਾ ਕੇ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਨਾਲੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਦਾ ਤੱਤ ਹੀ ਵਾਧੂ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਹੜਾ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦੁਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਵਾਲਾ ਵਾਤਾਵਰਣ ਚਿਤ੍ਰਣ ਵਾਲਾ ਭਾਗ ਕਥਾ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਵਸਤੂਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਸਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਉਪਰ ਸਜਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਬਾਕੀ ਬਚਿਆ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਰ ਜੋ ਮਰਜ਼ੀ ਹੋਵੇ ਕਹਾਣੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੈ ਜਾਂ ਉਸ ਦੇ ਢਾਂਚੇ ਦੀ ਉਹ ਕੜੀ ਹੈ ਜਿਸ ਉਪਰ ਸਮੁੱਚਾ ਨਾਟਕ ਖੜਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਸਰਬ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਮਿਥ ਅਤੇ ਰਿਚੂਅਲ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ ਉਦੋਂ ਹੋਇਆ ਜਦੋਂ ਯੂਨਾਨੀ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਦੇਵਤਾ ਡਿਓਨਿਸਸ਼ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ। ਇਹੋ ਪੂਜਾ-ਵਿਧੀ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੀਜ ਰੂਪ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚੋਂ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ। ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਈਸਕੀਲਸ ਨੇ ਹੀ ਇਸ ਪੂਜਾ ਦੀ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਅਭਿਨੇਵਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਇਕ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਵਧਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਤੱਤ ਲਿਆਂਦਾ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਅੱਜ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਤੱਤ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੰਜ ਪਹਿਲੀ-ਵਾਰ ਮਿਥ ਦੇ ਉਚਾਰ ਅਤੇ ਰਿਚੂਅਲ ਦੇ ਨਿਭਾ ਤੋਂ ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਰੂਪ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸੋਫੋਕਲੀਜ਼ ਨੇ ਸੰਸਾਰ ਪ੍ਰਸਿਧ ਮਿਥ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ, ਰਾਜਾ ਐਡੀਪਸ, ਐਡੀਪਸ ਕੋਲੋਨਸ ਅਤੇ ਐਂਤਿਗਿਨੀ ਲਿਖੇ। ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਨਾਟਕ ਮਿਥ-ਕਥਾਵਾਂ ਉਪਰ ਹੀ ਆਧਾਰਤ ਸਨ ਅਤੇ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨਾਟਕਾਰਾਂ ਈਸਕੀਲਸ, ਸਫੋਕਲੀਸ, ਯੂਰਿਪੀਡੀਸ ਅਤੇ ਅਰਿਸਤੋਫਨੀਜ਼ ਆਦਿ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਹੀ ਬਣਾਇਆ।

ਇੰਜ ਹੀ ਯੌਰਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸਾਹਿਤ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਆਧਾਰਸ਼ਿਲਾ ਵੀ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ, ਮਿਥਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਰੂਪ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਐਡਮੰਡ, ਸਪੈਂਸਰ, ਕਰਿ-ਸਟੋਫਰ ਮਾਰਲੋਵ, ਜਾਰਜ ਚੈਂਮਨ, ਅਤੇ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਆਦਿ ਪ੍ਰਸਿਧ ਰਚਨਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਹੀ ਰਚੀਆਂ।

ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਡੇ ਥੰਮ ਭਾਸ ਕਾਲੀ ਦਾਸ ਅਤੇ ਅਸ਼ਵਾਘੋਸ਼ ਨੇ ਪੁਰਾਣ-ਕਥਾਵਾਂ, ਰਮਾਇਣ, ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਅਤੇ ਬ੍ਰਿਹਤ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕੀਤੀ। ਇਹ ਪਰੰਪਰਾ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਉਤਰਾਧਿਕਾਰੀ ਹਰਸ਼ਨ-ਵਰਧਨ, ਭਵਭੂਤੀ, ਵਿਸਾਖ ਦੱਤ ਅਤੇ ਭੱਟ ਨਾਰਾਇਣ ਵਿਚ ਵੀ ਕਾਇਮ ਰਹੀ। ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਰਚਨ ਲੱਗਿਆਂ ਮਿਥ-ਕਥਾਵਾਂ ਜਾਂ ਪੁਰਾਣ-ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਹੀ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ।

ਅਜੇਹੀ ਰੁਚੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਦੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਥੇ ਰਾਮ-ਲੀਲਾ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬੜੀ ਪੁਰਾਣੀ ਸੀ। ਮਗਰੋਂ ਆ ਕੇ ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰੀ, (ਸਵਿਤ੍ਰੀ ਸੁਕੰਨਯਾ, ਪੂਰਨ ਨਾਟਕ), ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ (ਕਲਾਕਾਰ, ਨਲ ਦਮਅੰਤੀ, (ਸਿਆਲਾਂ ਦੀ ਨੱਢੀ) ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, (ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ, ਰੋਡਾ ਜਲਾਲੀ) ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ (ਮਿਰਜ਼ਾ ਸਾਹਿਬਾ) ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ (ਲੂਣਾ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ) ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ (ਸਾਹਿਬਾਂ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ) ਸ. ਨ. ਸੇਵਕ (ਫਰਹਾਦ) ਆਦਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਲੋਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਜਾਂ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ।

ਸਾਰੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀਆਂ ਜਾਂ ਲੋਕ-ਵਾਰਤਕ-ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਮੌਜੂਦ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਤੂ ਇਹ ਤੱਤ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਇਕ ਲੰਮੀ ਨੀਂਦ ਸੁੱਤੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਉਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜੀਉਂਦੀ-ਜਾਗਦੀ ਲੀਲ੍ਹਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਸਾਰੀ ਲੋਕ-ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀ ਰੰਗ ਭੂਮੀ ਉਪਰ ਸਰਵਣ-ਇੰਦ੍ਰੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਤੋਂ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਵਕਤਾ ਦੇ ਬੋਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਸਰੋਤਾ ਆਪਣੇ ਹੰਢਾਏ ਅਨੁਭਵ ਵਿਚੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ-ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਜੀਉਂਦੇ ਜਾਗਦੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਭਾ-ਕਲਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ, ਲੋਕ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਵਕਤਾ ਵਿਚ ਵੀ ਨਿਭਾ-ਕਲਾ ਦਾ ਗੁਣ ਤਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰੰਤੂ, ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਿਭਾ ਸਕਣਾ ਉਸ ਦੇ ਵੱਸ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਉਸ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

□

ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਗੀਤ

ਸ਼ਹਰਯਾਰ (ਡਾ.)

ਅਸੀਂ ਬਹੁਤੀ ਗੱਲ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਹੀ ਕਰਨੀ ਚਾਹਵਾਂਗੇ। ਗੀਤ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਾਸਤੇ ਜਗ੍ਹਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨ ਦੀ ਸਾਡੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨਹੀਂ। ਕਾਲੀ ਦਾਸ, ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਵਰਗੇ ਸ਼ਬਦ-ਭਾਵੀ ਸਮੇਂ-ਸਥਾਨ ਮੁਤਾਬਕ ਗੀਤ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਮੁੱਕਲੀ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਜੁਗਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਕੀਮਤ ਵਧਦੀ ਬਣਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਨੂੰ ਵਿੰਹਦਿਆਂ ਸਾਡੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ-ਪਾਸਾਰਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਤਾਂ ਗੀਤ ਹੋਰ ਵੀ ਕੀਮਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਏਥੇ ਗੀਤ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਜੇਕਰ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਦਾ ਧਰਾਤਲ ਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਗੱਲ ਹੋਰ ਵੀ ਮੁੱਕਦੀ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਗੱਲ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਏਦਾਂ ਵੀ ਲੈ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸਾਡੇ ਸਮਿਆਂ ਨੇ ਧਰਾਤਲਾਂ ਨੂੰ ਕਦੀ ਵੀ ਬਹੁਤਾ ਹਮਵਾਰ ਨਹੀਂ ਰਹਿਣ ਦਿੱਤਾ ਪ੍ਰੰਤੂ ਇਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਗੈਰ-ਉਪਜਾਊ ਹੋਣਾ ਬਿਲਕੁਲ ਨਾ ਲਿਆ ਜਾਵੇ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਕਮਾਲ ਦੀ ਚਰਮ-ਸੀਮਾ ਤੱਕ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮਿਲ ਸਕਦੇ ਹਨ, ਲੇਕਿਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਏਡੀ ਸਹਿਜ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਨਾਟਕ ਲਈ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਵਧੀ ਦੀ ਲੋੜ ਵੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੰਗ-ਮੰਚੀ ਜ਼ਰੂਰਤਾਂ ਦੀ ਵੀ। ਉਧਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਪੰਜਾਬ ਨੂੰ ਬਹੁਤਾ ਨਸੀਬ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਪ੍ਰੰਤੂ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਦਾ ਕਮਾਲ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਦੇਸ਼ੀਆਂ ਕੋਲੋਂ ਕੁਟ-ਮਾਰ ਖਾ ਕੇ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਜਾ ਕੇ ਇਕ ਨਵਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ ਬੀਜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਬਾਰੇ, ਬਹੁਤ ਜਲਦੀ, ਹਰੀ ਭਰੀ ਕੁਦਰਤੀ ਪੈਦਾਵਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ/ਦੁਰ-ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੰਢਣ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਫੌਰੀ ਰੂਪ, ਕਵਿਤਾ, ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਜੂਲੰਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਜਾਗਰ ਹੋ ਸਕਦੀ/ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ, ਪ੍ਰੰਤੂ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤਾ ਪ੍ਰਫੁੱਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਜਾਂ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਜਦੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਆਪਣਾ ਰੂਪ ਧਾਰਣ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਚਰਮ-ਸੀਮਾ ਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਕੁਕਾਜ' ਵਰਗੀ ਤਸ਼ਬੀਹ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਕਹਿ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿ

ਨਾਟਕ ਚੇਟਕ ਕੀਏ ਕੁਕਾਜਾ
ਪ੍ਰਭੂ ਲੋਗਨ ਕਹਿ ਆਵਤ ਲਾਜਾ

ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਸ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਪੰਚ ਨੂੰ 'ਬਚਿਤਰ ਨਾਟਕ' ਕਹਿ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਇਸ ਦੀ ਵਚਿਤ੍ਰਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਮ ਰਾਹੀਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਰੂਪ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਕਹਿ ਰਹੇ ਹਨ, ਭਾਵ ਇਕੋ ਚੋਜ ਨੂੰ ਵਰਤੀਂਦੇ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ

ਵਿਧਾ, ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਰਤਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਾਹਿਤ-ਇਤਿਹਾਸਕ ਜ਼ਰੂਰਤ ਤੋਂ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਦੀ ਸਮਾਂ-ਸਮਰੱਥ-ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਵੀ ਮੁਨਕਰ ਨਹੀਂ ਬਲਕਿ ਇਸ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨੂੰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਵੀ ਪ੍ਰਤੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਮਾਨ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ।

ਇਤਿਹਾਸ ਅਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹਨ ਪ੍ਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਤੁਲਨ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ-ਪ੍ਰਪੰਚ ਲਈ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਵੀ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਦਾ ਨਾਟਕ ਜੇ ਕੋਈ ਸੁਚੇਤ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪ੍ਰਪੰਚ ਰਚਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਮੁਤਾਬਕ ਇਤਿਹਾਸਕ-ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਸਮੋ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਹੈ ਦੋਹਾਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦਾ ਗੁੰਝਣਾ, ਜਿਸ ਵਿਚ, ਜਿਥੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਿਖਰਵਾਂ ਰੂਪ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਨਿਖਾਰ ਅੰਦਰਵਾਰ ਤੁਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਜਿਹੀ ਯਾਤਰਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦਾ ਹੈ ਗੀਤ। ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਗੀਤ ਦਾ ਧੁਰਾ ਬਣਦਾ ਹੈ ਲੋਕ-ਗੀਤ। ਇਉਂ ਅਸੀਂ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਵੇਖਦੇ-ਸੁਣਦੇ ਆਏ ਹਨ, ਪ੍ਰੰਤੂ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਖ਼ਮੀਰ ਵਿਚ ਸਹਿਜ ਭਾ ਸਮੋਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਆਧੁਨਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਦੀ ਗੀਤਾਤਮਕਤਾ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਮੁਆਫਕ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਇਉਂ ਵੀ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਸ਼ਾਇਦ ਅੱਜ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ।

ਇਕ ਗੱਲ ਹੋਰ ਜੋੜ ਲਈਏ। ਅਸੀਂ ਰਉਰਕੇਲਾ ਸਰਵ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ-ਸਮੇਲਨ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲੈਣ ਗਏ ਜਿਥੇ ਸਾਡੀਆਂ ਸੁਣੀਆਂ-ਸੁਣਾਈਆਂ ਤਾਂ ਉਹ ਹੀ ਜਾਣਦੇ ਹੋਣਗੇ ਪ੍ਰੰਤੂ ਜੋ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਏ, ਉਹ ਯਾਦਗਾਰੀ ਸੀ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਸ਼ਕੂਰ ਹਾਂ। ਕਲਾਸਕੀ ਮੰਦਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕੋਈ ਪੰਜ ਛੇ ਸੌ ਮੁੱਦਰਾਵਾਂ ਇਕ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿਚ ਦੇਖੀਆਂ। ਛੇ ਕੰਨਿਆਵਾਂ ਸਨ, ਸੰਗੀਤ ਡਾਇਰੈਕਟਰ, ਸੰਗੀਤ ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਕਦੀ ਕੁੱਝ। ਅਸੀਂ ਸਿਰਫ ਦੇਖ ਰਹੇ ਸਾਂ। ਘੰਟੇ, ਸਵਾ ਘੰਟੇ ਤੋਂ। ਲਗਾਤਾਰ। ਸਭ ਕੁਝ ਬੜਾ ਕੁੱਝ ਮੁਕੰਮਲ, ਇਕਹਿਰਾ, ਗਹਿਰਾ ਅਤੇ ਔਖਾ ਗੱਡਵਾਂ। ਫਰਕ ਸੀ ਤਾਂ ਸਿਰਫ ਏਨਾ ਕਿ ਹਰ ਪਰਖਣ ਵਾਲਾ ਆਪਣੇ-ਆਪ ਨੂੰ 'ਵੱਖਰੀ' ਅੱਖ ਨਾਲ ਵੇਖਣ ਵਾਲਾ ਜਾਪਦਾ ਸੀ ਇਸ ਦੇਖਣ ਦੇ ਪ੍ਰਪੰਚ ਵਿਚ ਕਿਵੇਂ ਨਾ ਕਿਵੇਂ ਘੱਟੋ-ਘੱਟ ਭੋਰਾ ਕੁ ਇਕ ਵੱਖਰੇ ਗਰੂਰ ਵਿਚ ਭਿੱਜਾ ਹੋਇਆ ਕਿ ਇਸ ਸਭ ਕੁਝ ਨੂੰ ਸਿਰਫ ਮੈਂ ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਮੈਂ ਹੀ ਤਾਂ ਵੇਖ-ਪਛਾਣ ਸਕਿਆ ਹੈ। ਥੋੜਾ ਕੁ ਹੇਠ ਵੀ ਕਿ ਮੈਂ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਿਆ। ਇਸ ਵੱਖਰੀ ਜਿਹੀ ਟੈਨਸ਼ਨ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਇਕ ਮਛੇਰਿਆਂ ਦਾ ਗੀਤ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ, ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲੇਕਿਨ ਲੋਕ-ਨਾਚ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰਾ, ਨਾ ਕੁੱਝ ਵੱਖਰਾ, ਨਾ ਕੁੱਝ ਹੇਚ, ਨਾ ਕੁੱਝ ਗਰੂਰਿਆ ਤੇ ਨਾ ਕੋਈ ਟੈਨਸ਼ਨ ਜਿਵੇਂ ਮੱਛੀ ਬਿਲਕੁਲ ਨਾ ਖਾਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਮੈਂ ਇਸ ਮਛੇਰਿਆਂ ਦੇ ਗਰੁੱਪ ਦੇ ਨਾਲ ਸਾਂ। ਨਾ ਇਨਾ ਔਖਾ ਨ੍ਰਿਤ ਸੀ ਇਹ ਪਰ ਇਉਂ ਲੱਗਦਾ ਸੀ ਕਿ ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ ਨਾਲ ਇਸ ਨੂੰ ਬੰਦ ਕਰ ਦਿਆਂਗਾ, ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ

ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਆਂਗਾ। ਕਲਾਸਕੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਬੰਦ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾ ਸਕਦਾ ਸਾਂ, ਪਰ ਬੰਦ ਕਰਵਾਉਣਾ ਚਾਹ ਸਕਦਾ ਸਾਂ ਮਛੇਰਿਆਂ ਦਾ ਗੀਤ ਬੰਦ ਕਰਵਾ ਸਕਦਾ ਸਾਂ, ਪਰ ਕਰਵਾਂਵਾਗਾ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਸਾਡੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੀ ਰਮਜ਼ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਡੋਰ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਗੀਤ ਵਿਚ ਵੀ ਨੀਗੇਸ਼ਨ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਬਹੁਤੀ ਹੈ ਜੋ ਵਰਤਾਰੇ ਵਿਚ ਜਿੰਨਾ ਘੱਟ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਗੀਤ ਵਿਚ ਓਨਾ ਵੱਧ ਬੋਲਦਾ ਹੈ। ਮਸਲਨ ਸੱਸ ਜਿੰਨੀ ਵੱਧ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੈ, ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਓਨਾ ਘੱਟ ਬੋਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨੂੰਹ ਦਾ ਸਾਰਾ ਵਰਤਾਰਾ ਬਿਲਕੁਲ ਉਲਟ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਟੈਕਸਟ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਦੀ ਜਿੰਨੀ ਖੁਲ੍ਹ ਕੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰੇਗਾ, ਇਥੋਂ ਦੇ ਲੋਕ, ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਓਨਾ ਛੇਤੀ ਹਮਕਲਾਮ ਹੋ ਜਾਣਗੇ। ਪ੍ਰੰਤੂ ਇਕ ਗੱਲ ਦਾ ਖਿਆਲ ਰੱਖਿਆ ਜਾਵੇ। ਸਰਕਾਰੀ ਟੈਕਸਟ ਵਾਲੇ ਵੀ ਲੋਕ-ਟੈਕਸਟ ਮਿਲਾ ਕੇ ਇਕ ਡੱਬ-ਖੜੱਬਾ ਰੂਪ ਬਣਾਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ/ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਕ ਗੱਲ ਤਾਂ ਵਿਚਾਰ ਲਈ ਜਾਵੇ ਕਿ ਲੋਕ-ਗੀਤ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਹਿਜ ਭਾ ਅਤੇ ਖਤਰਨਾਕ ਵਰਤਾਰੇ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਬਖਸ਼ਦਾ ਤਾਂ ਆਮ ਲੇਖਕ ਕੌਣ ਵਿਚਾਰਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ? ਮਿਸਾਲ ਵੱਜੋਂ ਆਦਮੀ-ਤੀਵੀਂ ਦਾ ਇਕ ਸਹਿਜ ਵਤੀਰਾ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਤਾਂ ਸਿਰਫ਼ ਹਾਸੇ-ਠੱਠੇ ਦਾ ਲਗਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜ਼ਰਾ ਗਹੁ ਨਾਲ ਵੇਖਿਆਂ ਕੀ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਭਲਾ?

ਸਾਰੇ ਤਾਂ ਗਹਿਣੇ ਮੇਰੇ ਮਾਪਿਆਂ ਨੇ ਪਾਏ
ਇਕੋ ਤਵੀਤ ਉਹਦੇ ਘਰ ਦਾ ਨੀ
ਜਦੋਂ ਲੜਦਾ
ਤਾਂ ਲਾਹ ਦੇ-ਲਾਹ ਦੇ ਕਰਦਾ ਨੀ

ਕੁੜੀਆਂ-ਕੱਤਰੀਆਂ ਇਕੱਠੀਆਂ ਬੈਠੀਆਂ ਚੁਭਦੀਆਂ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰੰਤੂ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ 'ਚ ਇਹ ਗੀਤ ਆਵੇਗਾ ਤਾਂ ਇਸਦਾ ਵਿਰਾਟ ਰੂਪ ਨਜ਼ਰ ਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਲੋਕ ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਜਾਂ ਅਗਰ-ਭੂਮੀ ਵਿਚ ਕਿਧਰੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਅਤੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਵੀ ਹੈ।

□

ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ

ਬ. ਸ. ਰਤਨ (ਡਾ.)

ਬਨਾਰਸ ਤੋਂ ਗੰਗਾ ਦੇ ਪਰਲੇ ਪਾਸੇ ਰਾਮ ਨਗਰ ਨਾਉਂ ਦਾ ਇਕ ਛੋਟਾ ਜਿਹਾ ਕਸਬਾ ਹੈ। ਪੰਜ ਮੁਰੱਬਾ ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਵਿਚ ਵੱਸਿਆ ਲਗਭਗ ਵੀਹ ਹਜ਼ਾਰ ਬਾਸ਼ਿੰਦਿਆਂ ਦਾ ਇਹ ਨਗਰ 1752 ਤੋਂ ਹੀ ਬਨਾਰਸ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜਿਆਂ ਦਾ ਘਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਕ ਕਿਲ੍ਹਾ, ਇਕ ਦੁਰਗਾ ਮੰਦਰ, ਇਕ ਸੁਮੇਰ ਦਾ ਮੰਦਰ, ਇਕ ਬਾਗ ਤੇ ਇਕ ਪਾਣੀ ਦਾ ਤੈਲਾਬ ਇਸ ਨਗਰ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਛਾਣ-ਚਿੰਨ ਹਨ। ਬਾਗ, ਮੰਦਰ ਅਤੇ ਪਾਣੀ ਦਾ ਤੈਲਾਬ, ਚੇਤ ਸਿੰਘ (1770-1781) ਨੇ ਬਣਵਾਏ ਅਤੇ ਦੁਰਗਾ ਮੰਦਰ ਉਦਿਤ ਨਾਰਾਇਣ ਸਿੰਘ (1796-1835) ਨੇ। ਅੱਜ ਕਲ ਰਾਮ ਨਗਰ ਦਾ ਇਕ ਮਿਉਂਨਿਸਪਲ ਬੋਰਡ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੇਠ ਸੱਤ ਜੂਨੀਅਰ ਸਕੂਲ ਚਲਦੇ ਹਨ। ਇਥੇ ਇਕ ਹਾਇਰ ਸੈਕੰਡਰੀ ਸਕੂਲ, ਇਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਕੂਲ ਅਤੇ ਇਕ ਇੰਟਰ ਕਾਲਿਜ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਆਯੁਰਵੈਦਿਕ ਤੇ ਐਲੋਪੈਥਿਕ ਡਿਸਪੈਂਸਰੀਆਂ, ਇਕ ਹਸਪਤਾਲ, ਇਕ ਪਸ਼ੂਆਂ ਦਾ ਹਸਪਤਾਲ, ਡਾਕ-ਤਾਰ ਘਰ ਤੇ ਪੁਲਿਸ ਸਟੇਸ਼ਨ ਵੀ ਹਨ। ਬਿਜਲੀ ਦਾ ਹਾਲ ਮਾੜਾ ਹੈ। ਬਾਜਰਾ ਤੇ ਕਣਕ ਇਥੋਂ ਦੀਆਂ ਉਪਜਾਂ ਹਨ, ਅਤੇ ਇਥੋਂ ਦੇ ਬਣੇ ਤਾਲੇ ਦੂਰ-ਦੂਰ ਤਕ ਮਸ਼ਹੂਰ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ 6 ਮੀਲ ਉੱਤਰ ਵੱਲ ਮਾਲਵੀਆ ਪੁਲ ਰਾਹੀਂ ਬਨਾਰਸ ਨਾਲ ਸੜਕੀ ਔਣ-ਜਾਣ ਹੈ। ਵੈਸੇ ਬੇੜੀ ਵੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਨਵੰਬਰ ਤੋਂ ਜੂਨ ਤੀਕ ਇਕ ਪੰਟੂਨ ਪੁਲ ਵੀ ਚਾਲੂ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਇਕ ਵੱਖਰਾ ਹੀ ਰੰਗ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿਸ਼ਾਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਏਥੇ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉਹ ਨਾ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਮਿਸਾਲ ਹੈ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤੀ ਮੰਚਣ-ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੀ ਇਕ ਜੀਊਂਦੀ ਪਰੰਪਾਰਿਕ ਉਦਾਹਰਣ ਵੀ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੀ ਪੁਰਾਚੀਨ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਅ-ਯਥਾਰਥਕ, ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ, ਸੁਗਠਿਤ, ਸੰਗੀਤਮਈ ਅਤੇ ਗੀਤੀਬੱਧ ਹੈ। ਇਹ ਰੂਪ ਇਤਨਾ ਵਿਅਪਕ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਵਧਾ-ਘਟਾ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਉਪਰ ਕੋਈ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦਾ। ਬਦਲਾਉ ਜਾਂ ਨਵੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਆਦਿਕ ਇਸ ਵਿਚ ਸਹਿਜ ਹੀ ਸਮਾ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਹਾਂ, ਇਸ ਨੂੰ ਮਾਨਣੇ ਵਾਸਤੇ ਇਕ ਖਾਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦਾ ਮਾਲਕ ਅਤੇ ਇਕ ਖਾਸ ਸੰਵੇਦਨਾ ਦਾ ਭਾਈਵਾਲ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀਆਂ ਮੰਚਣ-ਵਿਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਜੋ ਕੁਝ ਵਿਖਾ-ਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ (ਜਾਂ ਘੱਟ) ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾਤਮਕ ਵਿਤ ਅਤੇ ਪਰੋਖੋਂ ਅਨੁਸਾਰ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਇਸ ਵਿੱਤ ਅਤੇ ਪਰੋਖੋਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਇਕ ਇਤਿ-ਹਾਸਕ-ਸਮਾਜਿਕ-ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਵਰਤਾਰੇ ਦਾ ਵੀ ਲਖਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸਦੇ

ਸਾਮੂਹਿਕ ਅਵਚੇਤਨ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਵੀ।

ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਤੁਲਸੀ ਦੇ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਉਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇਥੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਵੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਪਰ ਜਿਸ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਾਮ ਨਗਰ ਦਾ ਸਮਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸਦੀ ਇਹ ਆਪਣੀ ਇਕੋ-ਇਕ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਜਿਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਥਾਨਾਂ ਉਪਰ ਅੱਜ ਇਹ ਲੀਲ੍ਹਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਸਦਾ ਪੂਰਾ ਮੁਹਾਂਦਰਾ ਲਗਪਗ 1825 ਈਸਵੀ ਤਕ ਬਣ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸੰਵਾਦ ਵੀ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤਕ ਨਿਯਮਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਜਾ ਚੁੱਕੇ ਸਨ।

ਇਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਮੰਚਣ-ਸਥਾਨ ਪੰਝੀ ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਤੋਂ ਵੱਧ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਹਿੱਸੇ, ਚੌਂਕ, ਸੜਕਾਂ, ਟਿਬੇ, ਛੱਪੜ ਰਾਮ-ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਮਿੱਥਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਤਾਂ ਖਾਸ ਇਸੇ ਮੰਤਵ ਹਿਤ ਸਿਰਜੇ ਸਥਾਨ ਵੀ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਪਰਵਰਸ਼ਨ ਪਰਬਤ ਅਤੇ ਪੰਚਵਟੀ ਕੁਝ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਰਹੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਦੁਰਗਾ ਮੰਦਰ, ਜਨਕਪੁਰ ਮੰਦਰ, ਅਤੇ ਰਾਮਬਾਗ; ਅਤੇ ਕੁਝ ਸਥਾਨ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜੋ ਸਹਿਜ ਹੀ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਿੱਠਭੂਮੀ ਵਜੋਂ ਢਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਵੱਡਾ ਚੌਂਕ, ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਦੋ ਮੰਦਰ, ਇਸ ਦੇ ਤਲਾਬ ਤੇ ਬਾਹਰਵਾਰ ਪੈਂਦੀ ਛੋਟੀ ਝੀਲ ਸਭ ਕੁਝ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਮੰਚਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭੂਗੋਲਿਕ ਖਿੱਤਿਆਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਕੇ ਉਸਦਾ ਜੀਉਂਦਾ ਰੂਪ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੂਰਾ ਇਕ ਮਹੀਨਾ ਚਲਦੀ ਹੈ ਤੇ ਪੂਰੇ ਸ਼ਹਿਰ ਨੂੰ ਮੰਚ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਲਈ ਤਿਆਰੀ ਸਾਰਾ ਸਾਲ ਚਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਝਾਕੀਆਂ ਅਤੇ ਪੁਤਲਿਆਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਬਾਂਸ ਫਰਵਰੀ ਵਿਚ ਇਕੱਠੇ ਕਰ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਜੁਲਾਈ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜੁਲਾਈ ਵਿਚ ਚਾਲੀ-ਪੰਜਾਹ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਲੜਕਿਆਂ ਵਿਚੋਂ ਮਹਾਰਾਜਾ ਆਪ "ਸਰੂਪਾਂ" ਨੂੰ ਚੁਣਦਾ ਹੈ—ਸਰੂਪ, ਭਾਵ ਕਿ ਉਹ ਪਾਤਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਰਾਮ, ਲਕਸ਼ਮਣ, ਸੀਤਾ-ਭਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ਤਰੂਘਣ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਬਾਹੁਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬੋਲ-ਉਚਾਰ ਦੀ ਉੱਚਤਾ ਅਤੇ ਸੁੱਚਤਾ ਦੇ ਉਪਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਦੋਹਰਿਆਂ ਦਾ ਕੀਤਾ ਸ਼ੁੱਧ ਤੇ ਮਿੱਠਾ ਪਾਠ ਇਸਦੀ ਕਸਵੱਟੀ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੜਕਿਆਂ ਦੇ ਨਖਸ਼ਿਖ, ਕੱਦ-ਬੁੱਤ ਉਮਰ, ਆਵਾਜ਼ ਆਦਿਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ "ਸਰੂਪਾਂ" ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ-ਰੂਪ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਬਰਾਹਮਣ ਲੜਕਾ ਅੱਠ-ਨੌਂ ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਤੋਂ ਸ਼ਤਰੂਘਨ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਸਰੂਪ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਭਰਤ, ਲਕਸ਼ਮਣ ਅਤੇ ਜਾਨਕੀ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਵਾਰੋ ਵਾਰੀ ਨਿਭਾਹੁੰਦਾ ਆਪਣੀ ਕਰਤਾਰੀ-ਸ਼ੀਲਤਾ ਕਾਰਨ ਰਾਮ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਬਾਹੁਣ ਦਾ ਸੰਜੋਗ ਬਣਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੋ-ਤਿੰਨ ਸਾਲ ਤੀਕ ਹੀ ਉਸਦੇ

ਇਸ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਨਿਬਾਹੁਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜਿਉਂ ਹੀ ਉਸਦੀ ਮੱਸ ਫੁੱਟਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਗਦਰਾਉਣ ਲਗਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਇਸ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਮੰਚਣ ਦੇ ਸਖਤ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ 'ਸਰੂਪ''—ਕਿਰਦਾਰ ਨਿਬਾਹੁਣ ਦੇ ਅਯੋਗ ਮੰਨਿਆ ਜਾਣ ਲਗਦਾ ਹੈ।

ਚੋਣ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜੁਲਾਈ ਦੇ ਅੱਧ ਕੋਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੜਕਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪੋ-ਆਪਣੇ "ਸਰੂਪ" ਨਾਲ ਪਹਿਲਾ ਅਰੰਭਿਕ ਸੰਪਰਕ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਰਸਮੀ ਕਾਰਵਾਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਗਣੇਸ਼ ਪੂਜਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਥੇ ਇਹ ਸਾਰੇ ਸਰੂਪ-ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਉਹ ਅਦਾਕਾਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਿਵ, ਬ੍ਰਹਮਾਂ, ਵਸ਼ਿਸ਼ਟ ਅਤੇ ਹਨੂਮਾਨ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਕਰਨਾ ਹੈ ਨਤ-ਮਸਤਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪੂਜਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰੀ ਨਾਮਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਸਦਿਆ, ਬੁਲਾਇਆ ਅਤੇ ਪਛਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸੇ ਅਨੁਕੂਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਾਨ-ਪ੍ਰਤਿਸ਼ਠਾ ਰੋਜ਼-ਮੱਰ੍ਹਾ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਲਗਦੀ ਹੈ। ਹਰ ਜਗ੍ਹਾ ਤੇ ਜਿਤਨਾ ਚਿਰ ਰਾਮ-ਕਿਰਦਾਰੀ-ਅਦਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਬੈਠਦਾ ਉਤਨਾ ਚਿਰ ਸਭ ਖੜੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਖਾਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਹੋਰ ਕੋਈ ਭੋਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਜੁਲਾਈ ਵਿਚ ਹੀ ਰਾਮ ਨਗਰ-ਵਾਸੀ ਆਪਣੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਆਗਮਨ ਹੋਇਆ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਨ ਲਗ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦੋ ਮਹੀਨੇ ਪਹਿਲੋਂ ਤੋਂ ਹੀ ਅਵਤਾਰਾਂ ਦੀ ਆਮਦ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਦਰ ਉਗਮਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਰਘੂਨਾਥ ਵਿਆਸ ਇਨ੍ਹਾਂ "ਸਰੂਪਾਂ" ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਤੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ-ਰੀਹਰਸਲ ਆਰੰਭ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਥੋਹੜੇ ਹੀ ਦਿਨਾਂ ਮਗਰੋਂ ਲਕਸ਼ਮੀ ਨਰਾਇਣ ਵਿਆਸ ਬਾਕੀ ਅਦਾਕਾਰਾ ਨੂੰ ਸਿਖਲਾਈ ਦੇਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਤਾਂ ਜੋ ਸਤੰਬਰ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਲਈ ਇਹ ਸਭ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਗ ਪੈਣ।

ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਹੋਰ ਸਭ ਚੀਜ਼ਾਂ ਵਸਤਾਂ ਸੰਵਾਦ-ਪੋਥੀਆਂ, ਮੁਕਟ, ਚੋਗੇ, ਮੁਖੌਟੇ, ਤਰਖਾਣੀ ਸੰਦ, ਰੰਗ ਸਾਜ਼ੀ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਤੇ ਦਰਜ਼ਈ ਵਸਤਾਂ ਆਦਿਕ—ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਭ ਕੰਮ ਵਿਆਸਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਅਤੇ ਦੇਖ-ਰੇਖ ਥੱਲੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਪੁਤਲੇ, ਰਥ, ਤਲਵਾਰਾਂ, ਢਾਲਾਂ, ਆਦਿ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇਵਜ਼ਾਨੇ ਤੇ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀਆਂ ਤੈਅ ਕਰ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਜਦ ਕਿ ਸਰੂਪ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਿਬਾਹੁਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਹਰ ਸਾਲ ਨਵੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਬਾਕੀ ਕਈ ਕਿਰਦਾਰ ਲਗਭਗ ਖਾਨਦਾਨੀ ਬਣ ਗਏ ਹਨ। ਰਾਵਣ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਇਕੋ ਟੱਬਰ ਵਿਚ 1850 ਤੋਂ ਹੀ ਚਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵਾਮਿੱਤਰ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਜ ਅੱਸੀਆਂ ਤੋਂ ਟੱਪਿਆ ਪਿਆ ਹੈ। ਛੇਤੀ ਹੀ ਉਸਦਾ ਪੁੱਤਰ ਇਸ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰੇਗਾ। ਹਨੂਮਾਨ, ਜਟਾਊ ਅਤੇ ਜਨਕ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵਿਆਸਾਂ ਦਾ ਇਕੋ ਟੱਬਰ ਨਿਬਾਹੁੰਦਾ ਚਲਿਆ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕੁਸ਼ੱਲਿਆ ਅਤੇ ਹੋਰ

ਰਾਣੀਆਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵੀ ਮੁੰਡੇ ਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭੂਤਾਂ-ਪਰੇਤਾਂ ਅਤੇ ਬਾਂਦਰਾਂ ਦੇ ਰੋਲਾਂ ਵਾਸਤੇ ਹਰ ਸਾਲ ਬੱਚੇ ਨਵੇਂ ਸਿਰਿਉਂ ਲੱਭ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਸਾਰਾ ਅਗਸਤ ਇਹ ਤਿਆਰੀਆਂ ਚਲਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਲੀਲ੍ਹਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਦਸ ਦਿਨ ਪਹਿਲਾਂ ਫੇਰ ਇਕ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਥਾਨ ਰਾਮ ਨਗਰ ਦਾ ਵੱਡਾ ਚੌਂਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ "ਪੱਕੀ" ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਥੇ ਇਕ ਖਾਸ ਬਣਾਏ ਚਬੂਤਰੇ ਉਪਰ ਗਣੇਸ਼ ਜੀ ਤੇ ਸਾਰੇ "ਸਰੂਪਾਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦਾ ਪਾਠ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਗਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ "ਰਮਾਇਣੀ" ਆਖਦੇ ਹਨ। ਇਹਨਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਾਰਾਂ ਨੀਯਤ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਇਕ ਮਿਰਦੰਗ-ਵਾਦਕ ਹੋਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪੂਜਾ ਵਾਲੇ ਦਿਨ ਤੋਂ ਲੀਲ੍ਹਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਦਿਨ ਤੱਕ ਇਹ "ਰਮਾਇਣੀ" ਇਕ ਖਾਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਧਦੀ ਹੋਈ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਦੋਹਰੇ ਰੋਜ਼ ਗਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਦਿਨ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੇ ਪੰਨਾਂ ਤੇਰ੍ਹਾਂ ਤੱਕ ਕੁੱਲ ਸੱਤ ਦੋਹਰੇ, ਦੂਜੇ ਦਿਨ ਪੰਨਾਂ ਤੀਹ ਤੱਕ ਦੋ ਵੀਹਵੇਂ ਦੋਹਰੇ ਤੀਕ, ਤੀਜੇ ਦਿਨ ਵੀਹ ਹੋਰ ਦੋਹਰੇ ਗਾ ਕੇ ਪੰਨਾ ਚੁਰੰਜਾ ਤੱਕ ਕੁੱਲ ਚਾਲੀ ਦੋਹਰੇ, ਤੇ ਅਗਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਵੀਹ ਦੋਹਰੇ ਗਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਨਾਵੇਂ ਦਿਨ ਤੱਕ ਪੰਨਾ ਇਕ ਸੌ ਇਕੱਹਤਰ ਤਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦਸਵੇਂ ਦਿਨ ਪੰਦਰਾਂ ਦੋਹਰਿਆਂ ਦੇ ਗਾਇਨ ਨਾਲ ਪੰਨਾ ਇਕ ਸੌ ਚੁਰਾਸੀ ਤਕ ਆਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਅਗਲੇ ਦਿਨ ਤੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਰੂਪ ਵਿਚ 'ਰਾਮਚਰਿਤ-ਮਾਨਸ' ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹੁਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰਾਂ ਰਾਮਾਇਣੀਆਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਰਲ ਕੇ ਚਲਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਇਸ ਗਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨਿਆ ਵੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਜੋੜ ਵੀ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਰਲ ਕੇ ਚਲਦਾ ਗਾਉਣ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੰਨਾ ਇਕ ਹਜ਼ਾਰ ਸਤੱਤਰ ਉਪਰ ਆਉਂਦੇ ਇਕਵੰਜਵੇ ਦੋਹਰੇ ਤੱਕ ਜਾਰੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ, ਜਿਥੇ ਨਾਰਦ ਦੀ ਵਿਦਾਇਗੀ ਦੇ ਨਾਲ ਇਸਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਕਿ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੇ ਕੁਝ ਹਿਸਿਆਂ ਦਾ ਪਾਠ ਹਾਲੇ ਬਾਕੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਸੋ ਇਕੱਤੀਵੇਂ ਦਿਨ ਜਦੋਂ ਤਕ "ਸਰੂਪਾਂ" ਦਾ ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹੱਲ ਵਿਚ ਭੋਜਨ-ਸਤਿਕਾਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਰਾਮਾਇਣੀ ਆਪਣਾ ਪਾਠ ਜਾਰੀ ਰਖਦੇ ਹੋਏ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਭੋਗ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਆਰਤੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਇਹ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਾਰਜ, ਜਿਸ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਵਿਚ ਕਈ ਮਹੀਨੇ ਲੱਗੇ ਸਨ ਅਤੇ ਜਿਸਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੂਰਾ ਇਕ ਮਹੀਨਾ ਚਲਦੀ ਰਹੀ ਸੀ, ਸੰਪੂਰਨ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਜਿਤਨੀ ਵਡੀ, ਵਿਸਥਾਰ ਭਰੀ ਅਤੇ ਫੈਲੀ ਹੋਈ ਇਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਵੇਖਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਇੰਤਜ਼ਾਮ ਤੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੀ ਬਹੁਤ ਲੰਮਾ-ਚੌੜਾ ਅਤੇ ਬਾਰੀਕਬਾਨੀ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਮੰਚ-ਸੰਚਾਲਕ ਦਾ ਕੰਮ ਤਾਂ ਪਹਾੜ ਜਿੰਨਾ ਲਗਦਾ ਹੈ। ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਕਿਲ੍ਹੇ ਵਿਚ ਚੌਕੀਦਾਰ ਅਤੇ ਤਰਖਾਣੀ ਕੰਮ ਵਾਲਾ ਆਤਮਾ, ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਮੁ ਪ੍ਰਬੰਧਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ ਇਕ ਜਗਾਹ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਜਗਾਹ ਜਾਂ

ਹਨ ਤਾਂ ਇਸ ਗਲ ਦਾ ਪੂਰਾ ਇੰਤਜ਼ਾਮ ਰਖਣਾ ਕਿ ਹਰ ਮੰਚਕ-ਸਥਾਨ ਤੇ ਸਭ ਲੋੜੀਂਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਆਦਿਕ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਪਹੁੰਚੀਆਂ ਹੋਣ, ਇਸੇ ਆਤਮਾ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਉਸ ਨੂੰ ਹਰ ਦਿਨ ਦਸ-ਬਾਰਾਂ ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਐਧਰ ਤੋਂ ਉਧਰ ਤੇ ਉਧਰ ਤੋਂ ਐਧਰ ਚੱਕਰ ਪੈਰੀਂ ਲਾਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਸੀਨ, ਦ੍ਰਿਸ਼, ਕਪੜੇ, ਸੰਦ, ਹਥਿਆਰ, ਪਸ਼ੂ ਤੇ ਹੋਰ ਵਸਤਾਂ ਸਮੇਂ ਸਿਰ ਹਰ ਥਾਂ ਪਹੁੰਚਾਉਣੀਆਂ ਇਸੇ ਆਤਮਾ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤੀਕ ਕਿ ਜੇ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਟੁੱਟ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਸਦੀ ਮੁਰੰਮਤ ਆਦਿ ਵੀ ਇਹੋ ਆਤਮਾ ਆਪੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵਡੀ ਅਚੰਭੇ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਕਿ ਇਹੋ ਆਤਮਾ ਕੁਝ ਵੀ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ, ਸਭ ਕੁਝ ਉਸ ਨੂੰ ਜ਼ਬਾਨੀ ਯਾਦ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹੀ ਉਸਦੀ ਜ਼ਿਹਨੀ ਲਿਸਟ ਹੈ।

ਜਿਥੋਂ ਤੀਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਦਾ ਸਵਾਲ ਹੈ, ਉਸ ਬਾਰੇ ਏਨਾ ਕਹਿਣਾ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਖਾਸ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਾਲੇ ਦਿਨਾਂ ਭਾਵ ਕਿ 1, 2, 5, 13, 22, 26, 29, 30, ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਚਾਲੀ ਹਜ਼ਾਰ ਤੋਂ ਇਕ ਲੱਖ ਤਕ ਵਧਦੀ ਘਟਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ।

ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਹਰ ਜਗ੍ਹਾ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਪਾਠ-ਆਧਾਰ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਹੀ ਹੈ, ਪਰ ਹਰ ਥਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਪਣਾ ਵੱਖਰਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਹਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮਾਨੋ ਇਕ ਆਪਣੀ ਖਾਸ ਸਕਰਿਪਟ ਘੜ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਨੇ ਵੀ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੀ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ-ਨੁਹਾਰ ਘੜੀ ਹੈ। ਪਾਠ ਤੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਕਰਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਹਿਮ ਫੈਸਲਾ ਇਹ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਹੜੇ ਹਿੱਸੇ ਕੇਵਲ ਗਾਏ ਜਾਣੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਹੜੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਢਾਲੇ ਜਾਣੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਅੱਤ ਨਾਟਕੀ ਮੌਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਘੱਟ-ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪਾਠ-ਗਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਬਿਆਨ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜਾ ਪਾਠ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਉਸਦਾ 'ਸ੍ਰਵਣ' ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਹਰਾਉ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ—ਇਕ ਵਾਰੀ ਕੇਵਲ 'ਰਮਾਇਣੀਆਂ' ਦੇ ਗਾਉਣ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਤੇ ਦੂਸਰੀ ਵਾਰੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਇਸਦੇ ਕੁਝ ਬਦਲੇ ਹੋਏ ਸੰਵਾਦ-ਰੂਪ ਵਿਚ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਸ ਪਾਠ ਨੂੰ ਇਕ ਤੀਸਰੀ ਵਾਰੀ ਹੋਰ ਸੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਏਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਾਂ ਸੰਵਾਦ ਵੀ ਦੋ ਦੋ ਵਾਰੀ ਬੋਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ— ਇਕ ਵਾਰੀ ਮੰਚ ਦੇ ਇਕ ਪਾਸੇ ਖੜੇ ਮੰਚ ਸੰਚਾਲਕ ਕੋਲੋਂ ਧੀਮੇ ਉਚਾਰ ਵਿਚ, ਜੋ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰ ਲਈ ਇਸ਼ਾਰਾ **(clue)** ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਗਾਇਨ ਦੀ ਕਿਸ ਟੁਕੜੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਬੋਲ ਚੁੱਕਣੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਵਾਰੀ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਆਪਣੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉੱਚੇ-ਉਚਾਰ ਅਤੇ ਰਸਮੀ ਲਹਿਜੇ ਵਿਚ। ਇਉਂ ਰਾਮਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਪੜ੍ਹਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਗਾਇਨ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ-ਅਦਾਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ-ਸ੍ਰਵਣ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਪੜ੍ਹੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਸੁਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਗਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵੇਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਪੂਰੇ ਕਾਰਜ ਵਿਚ, ਆਪਣੇ ਹਾਥੀ ਉਪਰ ਬੈਠਾ ਮਹਾਰਾਜਾ ਸਿਧਾ ਸਮਿਲਤ

ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਮਾਨੋ ਇਕ ਆਦਰਸ਼ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਬਾਹ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਕੋਲ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਖਰੀ ਪ੍ਰਤੀਲਿਪੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ; ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਥਾਨ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵਿਆਸ ਵੱਲੋਂ ਇਸ਼ਾਰਾ (clue) ਅਤੇ ਮਦਦ (prompting) ਰੂਪ ਵਿਚ ਬੋਲੇ ਸੰਵਾਦ ਉਸਦੇ ਕੰਨਾਂ ਤੀਕ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਫੇਰ ਉਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਸਹੀ-ਤੋਲ-ਵਜ਼ਨ ਵਾਲਾ ਉਚਾਰ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਸਮੇਤ ਵੇਖਦਾ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਕਰ ਸਕਣਾ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਜਿਹੜੇ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੇ ਪਾਠ ਦੇ "ਸੁਣੀਐ" ਰੂਪ ਨੂੰ ਹੀ ਉੱਤਮ ਭਗਤੀ ਮੰਨਦੇ ਹਨ "ਰਾਮਾਇਣੀਆਂ" ਦੇ ਨੇੜੇ ਬੈਠਣ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੰਨ ਤੁਲਸੀ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੂਰਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਦ੍ਰਿਸ਼-ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਤਾਂ ਉਹ ਕੇਵਲ ਝਲਕ-ਮਾਤਰ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਨਿਹਾਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਰੋਕਾਰ ਸੁਣੇ-ਜਾਣ-ਵਾਲੇ ਪਾਠ-ਰੂਪ ਨਾਲ ਬਹੁਤਾ ਅਤੇ ਦੇਖੇ-ਜਾਣ-ਵਾਲੇ ਪਾਠ-ਰੂਪ ਨਾਲ ਘਟ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜੇ ਦਰਸ਼ਨ-ਅਭਿਲਾਸ਼ੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਆਪਣੇ ਦੇਵੀ-ਰੂਪੀ ਨਾਇਕ-ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨੇੜੇ ਹੋ ਕੇ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਣਾਮ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵੀ ਪਰਤਾਂ ਬਣ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਕੁਝ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦੇ ਸ਼ੁੱਧ ਤੁਲਸੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੰਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਕੁਝ ਇਸਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਰੂਪ ਵਿਚ ਢਾਲੇ ਹੋਏ ਸੰਵਾਦੀ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਮੰਚੀਕਰਣ ਸਮਾਂ ਵੀ ਤਿੰਨ-ਪਰਤੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤਾਂ ਹੈ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਜ-ਕਰਮ-ਸਮਾਂ (plot-time)। ਇਹ ਸਮਾਂ ਇਸਦੇ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆ ਉਤੇ ਉਸਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਕੁਝ ਵਿਚਾ-ਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਜਾਂ ਯਾਦ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਕੁਝ ਬਿਆਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਸਰਾ ਸਮਾਂ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਸਰੋਕਾਰ ਘਟਨਾ-ਕ੍ਰਮ ਨਾਲ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਨਾਟਕੀ-ਕਾਰਜ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਕਾਰਜ ਤੇ ਇਸਦੇ ਕਾਰਨ ਵਿਚਲੇ ਵਕਫ਼ੇ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਜਾਣੂੰ ਕਰਵਾਉਣ ਦਾ ਦੂਸਰਾ ਨਾਮ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੀ ਤੀਸਰੀ ਪਰਤ ਹੈ "ਹੁਣ" ਦੀ, ਭਾਵ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਜੋ ਹੁਣ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਇਸ ਵਿਚ ਲਗ ਰਹੇ, ਲੰਘ ਰਹੇ ਸਾਡੇ ਹੁਣ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਇਹ ਸਮਾਂ ਕਈ ਵਾਰੀ ਬਿਆਨੀ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਕਰਮ ਨੂੰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਲੰਮੇਰਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤੁਲਸੀ ਜੀ ਨੇ ਤਾਂ ਰਾਮ ਜੀ ਦਾ ਇਕ ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਨੂੰ ਜਾਣਾ ਤਿੰਨ-ਚਾਰ ਮਿੰਟਾਂ ਵਿਚ ਬੋਲੇ-ਪੜ੍ਹੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਦੋਹਰਿਆਂ ਵਿਚ ਹੀ ਦਸ ਦਿੱਤਾ ਹੋਵੇ, ਪਰ ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਵਿਚ ਤਾਂ ਰਾਮ ਜੀ ਸਚਮੁਚ ਨਗਰ ਦੇ ਇਕ ਹਿੱਸੇ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਵੱਲ ਨੂੰ ਜਾਣਗੇ ਜਿਥੇ ਕਿ ਅਗਲੀ ਘਟਨਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਣੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕਈ ਵਾਰੀ ਘੰਟਾ ਵੀ ਲਗ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ, ਰਮਾਇਣੀਆਂ ਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ-ਬਾਜ਼ਾਂ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਵੀ ਤਾਂ ਨਾਲੋ-ਨਾਲ ਉਥੇ ਪਹੁੰਚਣਾ ਹੁੰਦਾ

ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ-ਸਮਾਂ ਅਸਲ ਵਿਚ ਘਟਨਾ ਘਟਿਤ ਹੋਣ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਲੰਮੇਰਾ ਹੋ ਕੇ ਸਾਡੇ ਅੰਦਰ ਸਮਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੇ ਆਪਣੀ 'ਸੰਧਿਆ' ਕਰਨ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਲੀਲ੍ਹਾ ਰੁਕ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਕਫ਼ੇ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕ ਇਕ ਮੇਲੇ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਟ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਾਂ ਫਿਰ ਉਹ "ਸਰੂਪਾਂ" ਨੂੰ ਦੇਵ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੂਜਣ, ਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਮਾਂ ਸਫਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਮੁੜ ਆਉਣ 'ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮਾਂ ਜਿਥੇ ਖੜਾ ਸੀ ਉਥੋਂ ਹੀ ਮੁੜ ਅਗੇ ਨੂੰ ਤੁਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਿਆਨੀਆਂ ਅਤੇ ਵਾਪਰਿਆ-ਸਮਾਂ ਭਾਵੇਂ ਸੰਖੇਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਲੋਕ-ਮਨਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮਾਂ ਬਹੁਤ ਫੈਲਿਆ ਹੋਇਆ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਆਪਣੇ "ਹੁਣ" ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ; ਜਿਵੇਂ ਭਰਤ ਮਿਲਾਪ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸ ਰਾਮਲੀਲਾ ਵਿਚ "ਹੁਣ" ਦੇ ਚਾਰ ਘੰਟਿਆਂ ਵਿਚ ਸੰਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇਕ-ਇਕ ਬੋਲ, ਵਿਹਾਰ ਇਕ ਖਾਸ ਲੈਅ ਵਿਚ ਨਿਬਾਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜਦੋਂ ਅਖੀਰ ਵਿਚ ਮਿਲਾਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਰੌਸ਼ਨੀਆਂ, ਆਤਸ਼ਬਾਜ਼ੀਆਂ ਦੀ ਬੌਛਾਰ ਵਿਚ ਦੂਰੋਂ ਤਾਂ ਦੋ ਦੈਵੀ ਸਿਤਾਰੇ ਹੀ ਇਕ ਦੂਜੇ ਵਿਚ ਅਭੇਦ ਹੁੰਦੇ ਦਿਸਦੇ ਹਨ।

ਸਮੇਂ ਦੇ ਇਸ ਬਹੁ-ਪਰਤੀ ਵਰਤ-ਵਿਹਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਲੱਖਣ ਰੰਗ ਇਸ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਦੀ ਬਹੁ-ਪਰਤੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਹੈ। ਰਾਮ ਨਗਰ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨਾ ਕੇਵਲ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਦਾ ਸਥਾਨਕ-ਪ੍ਰਸੰਗ ਦਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸਥੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਸਾਰਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਇਕ ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਸਥਾਨ ਤਕ ਦੀ ਦੂਰੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਤੈਅ ਕਰਨ ਵਿਚ ਲਗਦਾ ਸਮਾਂ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਸਥਾਨ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਵਸਤ-ਤੱਤ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਪਕੜਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜੋ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਕੱਥ ਅਥਵਾ ਬਿਆਨੀਆ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੈ ਉਸਨੂੰ ਇਹ ਲੀਲ੍ਹਾ ਭੌਤਿਕ ਅਥਵਾ "ਜੀਵਿਆ" ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਜਿਉਂ ਹੀ 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਵਿਚ ਦਸੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਬਦਲਦੀ ਹੈ ਤਿਉਂ ਹੀ ਰਾਮਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਭੂਗੋ-ਲਿਕ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਮੰਚਣ-ਸਥਾਨ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਭ ਬਦਲਦੇ ਸਥਾਨਾਂ ਅਤੇ ਮੰਚਣ-ਪਿੜਾਂ ਵਿਚ ਰਾਮ ਜੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਵੀ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਯੋ-ਧਿਆ, ਜਨਕਪੁਰੀ, ਪੰਪਸਾਰ ਕਿਸ਼ਕਿਧਾ, ਪੰਚਵਟੀ, ਸੁਵੇਲਾਗਿਰੀ, ਰਾਮੇਸ਼ਵਰ, ਲੰਕ ਆਦਿ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਨਗਰ ਦੇ ਵਖ-ਵਖ ਸਥਾਨ, ਚੌਂਕ, ਮੰਦਰ ਆਦਿ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬਨਬਾਸ ਪੂਰੇ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਾਮਜੀ ਮੁੜ ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹੱਲ ਨੂੰ ਪਰਤਦੇ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਸਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਰਾਮਨਗਰ ਦੇ ਬਾਜ਼ਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਚਣ-ਪਿੜ ਬਣਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨਦੀ, ਸਮੁੰਦਰ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ਹਿਰੋਂ ਬਾਹਰ ਛੱਪੜ-ਝੀਲ ਅਤੇ ਦਰਿਆ

ਕਿਨਾਰੇ ਲੈ ਜਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਲੜਾਈ ਦੇ ਨਜ਼ਾਰੇ ਬਾਹਰਵਾਰ ਖੁਲ੍ਹੇ ਖੇਤਾਂ-ਮੈਦਾਨਾਂ ਵਿਚ ਮੰਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਉਂ ਹੀ ਰਾਮਜੀ ਅਯੋਧਿਆ ਨਗਰੀ ਨੂੰ ਬਨਬਾਸ ਜਾਣ ਲਗਦੇ ਛੱਡਦੇ ਹਨ ਤਿਉਂ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਗਰ-ਮਗਰ ਰਾਮਨਗਰ ਦੇ ਬਾਜ਼ਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਬਾਹਰ ਮਿੱਟੀ-ਚਿੱਕੜ ਵਿਚ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਚਲਦੇ ਹਨ। ਲੰਕਾ, ਰਾਮ ਨਗਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰਵਾਰ ਤਿੰਨ ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਦੀ ਦੂਰੀ ਤੇ ਪੈਂਦੇ ਇਕ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਮਿਥਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਥਾਨਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਲੱਗੇ, ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਭੂਗੋਲਿਕ ਲੋੜਾਂ ਦਾ ਖਾਸ ਖਿਆਲ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਰਾਮਚਰਿਤਮਾਨਸ' ਵਿਚ ਵਰਨਾਏ ਸਥਾਨਾਂ ਅਤੇ ਰਾਮ-ਨਗਰ ਵਿਚ ਮੰਚਣ-ਸਥਾਨਾਂ ਦੀ ਭੂਗੋਲਿਕ ਇਕਸਾਰਤਾ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੇਲਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਵਿਧੀ-ਵਸਤੂ-ਰੂਪ-ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਘੜਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਦੀ ਲਖਾਇਕ ਹੈ ਪਰ ਦੂਜ ਪਾਸੇ ਕਲਾ ਦੀ ਸੁਝਾਊ ਅਤੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਮਾਤਰ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਕਹਿਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਦੀ ਵੀ ਸੂਚਕ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਨਾ ਤਾਂ ਟਿੱਲੇ ਨੇ ਪਹਾੜ ਬਣ ਜਾਣਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਛੱਪੜ ਨੇ ਸਮੁੰਦਰ। ਪਰ ਇਸ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿਚ 'ਸਥਾਨ' ਇਕੋ ਵੇਲੇ ਕਲਪਨਾਤਮਕ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥਕ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵੀ ਘੜੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ 'ਨਿਹੋਂਦ' ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਸ ਹੋਂਦ ਦੀ ਜਕੜਨ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਵੀ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਕੇਵਲ ਦੇਖਦਾ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਉਹ ਵਾਪਰਦੇ ਦੀ ਅੰਤਰ-ਸੋਝੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਵਾਪਰਦੇ ਵਿਚ ਵਿਚਰ ਕੇ, ਪਰ ਵਾਪਰਦੇ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵਿਚਰਦੇ ਵੇਖਦੇ ਹੋਏ ਵੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਭੌਤਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਰਾ-ਭੌਤਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਝਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਸਥਾਨ, ਮੰਚ-ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਅਤੇ ਮੰਚ ਸਥਾਨ ਮਹਾਂ-ਕਾਵਿ ਦੇ ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਬਦਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚਣ-ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਤੇ ਫੇਰ ਮਹਾਂ-ਕਾਵਿ ਦੇ ਲੋਕ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਪੂਰਾ ਸਮਾਜਿਕ-ਕਲਪਨਾਤਮਕ-ਬੌਧਿਕ-ਵਿਹਾਰਕ-ਭਾਵਕ ਸੰਸਾ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਮੁੜ ਆਪਣੇ 'ਹੁਣ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਾਪਸੀ ਵੀ ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਇਕ ਹਿੱਸਾ ਹੈ। ਇੰਜ ਇਹ ਸਚਮੁਚ "ਲੀਲ੍ਹਾ" ਬ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਉਹ "ਹੈ ਵੀ" ਤੇ "ਨਹੀਂ ਵੀ"। ਮੰਚਣ-ਕਿਰਿ ਦਾ ਇਸ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਅਤੇ ਸੰਪੂਰਨ ਵਿਧੀ-ਵਿਧਾਨ—ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ, ਪਹੁੰਚ, ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੰਚਾਰ, ਕਲਾ-ਕਿਰਤ-ਸੁਭਾਵ—ਕਿਤੇ ਹੋਰ ਦੇਖ, ਸਮਝ ਸਕਣਾ ਸ਼ਾਇਦ ਅਸੰਭਵ ਹੀ ਹੋਵੇ ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਅਜਿਹੇ ਕਲਾ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜੋ ਕਿ ਹਰ ਸਾਲ ਆਪਣੇ ਆ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾ ਕੇ ਆਪਣੀ ਨਾਸ਼ਮਾਨਤਾ ਅਤੇ ਸਦੀਵਤਾ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਇਕੱਠਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਰਾਮ-ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ ਲੀਲ੍ਹਾ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਮੰਚਣ-ਪਰਕਿਰਿਆ ਨਾ ਸਬੰਧਤ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਿਧਾਂਤਕ ਨੁਕਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉਹ ਸਾਡੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਕਲ ਬਾਰੇ ਮੌਲਿਕ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮਝ ਅਤੇ ਪਕੜ ਨਾਲ ਹੀ ਅਸੀ

ਆਪਣੇ ਕਲਾਰੂਪਾਂ - ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਮੰਚਣ-ਮੁੱਲਾਂ —ਦੇ ਸਹੀ ਸੁਭਾਵ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਸਹੀ ਪਰਖ ਦੀ ਕਸਵੱਟੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਕਲਪਾਂ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਲੋਕ-ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਅਚੇਤ ਵਾਸ ਹੈ। ਬੁੱਧੀਜੀਵੀਆਂ ਦਾ ਅਸਲੀ ਕੰਮ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਮਾਨਸ ਵਿਚ ਵਸੀਆਂ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਅਤੇ ਨਿਖਾਰਨਾ ਹੈ, ਨਾ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਪਰ ਕੋਈ ਬਣੇ-ਬਣਾਏ ਸ਼ਿਕੰਜੇ ਕੱਸਣਾ। ਉਧਾਰੇ ਲਏ ਚੌਖਟਿਆਂ ਨਾਲ ਨਾ ਕੇਵਲ ਕਲਾ ਦੀ ਪਰਖ ਝੂਠੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਮਸਨੂਹੀ ਕਲਾ ਦੀ ਘਾੜਤ ਵੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸਰੋਕਾਰ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਕਿਸੇ ਮਿਥਿਆ ਕੀਮਤਾਂ ਅਤੇ ਵਰਗਾਂ ਨਾਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਅਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚਲਾ ਸਾਰਥਿਕ ਸੰਵਾਦ ਟੁੱਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਮਿਹਨਤ ਪਾਣੀ ਵਿਚ ਮਧਾਣੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਲੋਕਾਂ ਅੰਦਰ ਸਵੈਵਿਸ਼ਵਾਸ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਉਂ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਪਹੁੰਚੀ ਠੇਸ ਰਾਹੀਂ ਕੇਵਲ ਲੋਕ-ਹਿਤਾਂ ਦੇ ਦੁਸ਼ਮਣਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਸਿਧ ਹੋਣ ਲਗਦੇ ਹਨ।

ਮੰਚਣ-ਪਰਕਿਰਿਆ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵਿਚਾਰਨ ਯੋਗ ਨੁਕਤੇ ਜੋ ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਵੇਖਕੇ ਮਨ ਵਿਚ ਬਣਦੇ ਹਨ ਉਹ ਮੁਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੰਚਣ-ਸੰਕਲਪ ਅਤੇ ਮੰਚਣ-ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਹਨ। ਸਾਡੇ ਲਈ 'ਲੀਲ੍ਹਾ' ਅਤੇ 'ਸਰੂਪ' ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਸਮਝਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਲੀਲ੍ਹਾ ਲਈ ਅਸੀਂ 'ਖੇਡ' ਸ਼ਬਦ ਵੀ ਵਰਤ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਅਤੇ 'ਸਰੂਪ' (ਜੋ ਕਿ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ) ਲਈ 'ਪਾਤਰ' ਵੀ। ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਖੇਡ ਹੀ ਨਹੀਂ ਬਣ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ। ਪਾਤਰ ਦਾ ਕੰਮ ਬਰਤਨ ਨਿਆਈਂ ਵੱਥ ਨੂੰ ਪਹੁੰਚਾਣਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਚਿੰਤਨ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਕ-ਲਪਾਂ ਦੀ ਵਿਹਾਰਕ ਸੂਝ ਰਾਹੀਂ 'ਲੀਲ੍ਹਾ' ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਬਹੁ-ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਸਮਝਦੇ ਹਾਂ। ਲੀਲ੍ਹਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਖੇਡ, ਕਰਤਬ, ਮਨੋਰੰਜਨ, ਮਨ ਦੀ ਮੌਜ ਵੀ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਰਾਮ ਜੀ ਦੇ ਖੇਲ-ਕਰਤਬ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਕਰਮ "ਲੀਲ੍ਹਾ" ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਆਨਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਵੈਸੇ ਤਾਂ ਇਹ ਦੈਵੀ ਤਾਕਤਾਂ ਦੇ ਮਾਲਕ ਸਰਬ-ਸ਼ਕਤੀਮਾਨ, ਸਰਬਗੁਣ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿਤ ਆਮ ਮਾਨਵ ਨੂੰ ਤਾਂ ਕਿਰਿਆਵੰਤ ਹੋਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ, ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ। ਸੋ ਜੇ ਇਹ ਦੇਵਤੇ ਸਰੂਪ ਕਿਰਿਆਵੰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰਚੀ "ਲੀਲ੍ਹਾ" ਸਮਝ ਕੇ ਹੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨਾ ਵਾਜਬ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਰਮ ਸਾਡੇ ਆਮ ਮਨੁੱਖਾਂ ਵਰਗੇ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਾਡੇ ਆਮ ਸੰਕਲਪ ਵਿਕਲਪਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉਹ ਸਾਡੇ ਵਰਗੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਵਖਰੇ ਹਨ; ਜਾਂ ਇਉਂ ਕਹਿ ਲਉ ਕਿ ਇਹ ਕਰਮ ਹਨ ਤਾਂ ਸਹੀ, ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਕਰਮ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਰਮਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਸੁਗਠਿਤ ਪਰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਕਾਰਨ ਸਾਡੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਮੁੱਲਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹਨ। ਇਹੋ ਕਲਾ ਦੀ ਮਾਰਮਿਕ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਹੀ ਹੈ ਮੰਚਣ ਦੀ ਖੇਡ ਦੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ। ਇਹੋ ਹੀ ਮੰਚਿਤ ਹੋਈ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਵਾਚਣ ਦੀ ਸਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵੀ ਹੈ।

ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ "ਸਰੂਪ" ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਵੀ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਰੂਪ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸਮਝਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀ ਅਗੰਮ ਅਤੇ ਅਲੱਖ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇਸਨੂੰ "ਨੇਤੀ-ਨੇਤੀ" ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਬਿਆਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਨਾਲ ਉਸਦੀ ਹਾਜ਼ਰ-ਸੂਰਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਅਸਮਰੱਥਾ ਦੀ ਥਾਂ ਉਸਦੀ ਨਾਟਕੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਵਿਚ ਸਹੂਲੀਅਤ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜੇ ਅਲੱਖ, ਅਗੰਮ, ਅਕਹਿ ਤੇ ਸਰਵ-ਵਿਆਪਕ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਆਂਸ਼ਿਕ ਸੁਝਾਊ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ "ਸਰੂਪ" ਇਸ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਜਗਾਉਣ ਵਾਲਾ ਇਕ ਜ਼ਰੀਆ, ਇਕ ਤਰੀਕਾ ਮਾਤਰ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਜਹ ਕਾਰਨ ਹੀ ਕੋਈ ਅਦਾਕਾਰ ਇਸ ਮਹਾਨ ਕਿਰਦਾਰ ਦਾ ਗੰਭੀਰ ਵਜ਼ਨ ਬਗੈਰ ਇਸ ਥੱਲੇ ਦਬਣ ਦੇ ਚੁੱਕਣ ਦੇ ਕਾਬਲ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਉਕਾਈਆਂ ਜਾਂ ਕਮੀਆਂ ਵੀ ਅਖਰਦੀਆਂ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪ ਸਿਰਫ਼ ਇਕ ਸਾਧਨ ਮਾਤਰ ਹੈ, ਮੰਤਵ-ਰੂਪ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰੀ-ਰੂਪ ਵਿਚ "ਹੈ" ਪਰ ਪੂਰਨਤਾ ਵਿਚ "ਨਹੀਂ ਹੈ"। ਇਉਂ ਉਹ "ਹੁੰਦਾ" ਹੋਇਆ ਵੀ "ਨਿਹੋਂਦ" ਦਾ ਸਮੂਰਤੀਕਰਨ ਹੈ ਉਹ ਤਾਂ ਇਕ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਰਮ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਗੁਣਆਤਮਕ ਪਹਿਚਾਣ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅੰਦਰ ਇਸ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਜਗਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਪਹੁੰਚਾਣਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਲਈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਸਵੈਧਾਰਨੀ ਹੋ ਜਾਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ। ਜੇ ਅਜਿਹਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਹਰ ਕਿਸੇ ਲਈ ਆਪ ਅਦਾਕਾਰ ਬਣ ਕੇ ਹੀ ਕਿਸੇ ਸਮਝ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ ਇਕੋ-ਇਕ ਤਰੀਕਾ ਰਹਿ ਜਾਵੇਗਾ।

ਪਾਤਰ-ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਕਰਿਸ਼ਮਾ, ਜਾਂ ਆਪਣੇ ਨਿੱਜ ਦਾ ਪਰਛਾਵਾਂ, ਦਿਖਾਉਣ ਦੀ ਵੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ। ਸਰੂਪ ਵਾਸਤੇ ਕਿਸੇ ਨਿੱਜੀ ਮੌਲਿਕਤਾ ਦਾ ਹੋਣਾ—ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿਚ—ਰਾਮਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿਚ ਇਕ ਅਨੁਚਿਤ ਕਰਮ ਹੈ। ਇਸੇ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ 'ਸਰੂਪ' ਸਦਾ ਸ਼ਾਂਤ ਅਤੇ ਠਹਿਰਾਉ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ। ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਸੂਚਕ ਹੋਣ ਕਾਰਨ—ਨਾ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਰੂਪ ਹੋਣ ਕਾਰਨ—ਉਹ ਕਿਸੇ ਯਥਾਰਥਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਟੋਨ ਆਦਿਕ ਦੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਘੜਨ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਇਹ ਇਕਸਾਰਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਚੈਨ ਤੇ ਖੁਸ਼ੀ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਹੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। "ਸਰੂਪ" ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਸੁੰਦਰਤਾ, ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ੀਲਤਾ ਅਤੇ ਉੱਤਮਤਾ ਦਾ ਮੁਜੱਸਮਾ ਹੀ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੂਰਤੀ ਨੁਮਾ, ਬਿੰਬਰੂਪੀ ਦਰਜਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਹਰ ਰੋਜ਼ ਅੰਤ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਆਰਤੀ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਉਘਾੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਮੰਤਵ ਹਿਤ ਹੀ ਇਕ ਮੰਚਣ-ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਮੰਚਣ-ਸਥਾਨ ਤਕ "ਸਰੂਪਾਂ" ਦੀ ਪੈਰੀਂ ਚਲ ਕੇ ਨਹੀਂ, ਭਗਤ-ਜਨਾਂ ਦੇ ਮੋਢਿਆਂ ਉਪਰ ਬੈਠ ਕੇ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵੀ ਹੈ।

ਮੰਚਿਤ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣਾ ਆਮ "ਵੇਖਣ" ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵਖਰੀ ਕਿਰਿਆ ਹੈ। ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ "ਦਿੱਖ" ਵਿਚ ਕਲਪਨਾ, ਚਿੰਤਨ, ਉਪਹਾਸ ਅਤੇ ਚੋਣ ਦਾ ਵੀ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕੇਵਲ ਉਹੀ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਹਰ ਦਿਸਦੀ ਵਸਤੂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਵਿਚਾਰ, ਭਾਵ, ਵਿਹਾਰ ਦੀ ਸੂਚਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਦਿਖਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਪੁਤਲੇ—ਕੁੰਭਕਰਨ ਆਦਿਕ ਦੇ—ਦਰਸ਼ਕ ਇਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਦੇਖਦੇ-ਨਿਰਖਦੇ ਹਨ।

ਰਾਮ ਨਗਰ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਹੋਰ ਨਿਵੇਕਲੇ ਅੰਗ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪਹਿਲਾ ਹੈ ਵਿਆਸ। ਉਸਦਾ ਕੰਮ ਸਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇੰਤਜ਼ਾਮ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਇਸਦਾ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵਿਆਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਔਜਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਮੰਚਿਤ ਸਥਾਨ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ-ਕਿਨਾਰੇ ਚਲਦਾ, ਤੁਰਦਾ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ਼ਾਰੇ ਅਤੇ ਬੋਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਸਰਾ ਅੰਗ ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਹੈ ਮਹਾਰਾਜ ਆਪ ਜਿਸ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਨਾਲ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦਾ ਅਧਿਆਤਮਕ ਅਰਥ ਇਕ ਖਾਸ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਸਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਤੀਸਰੇ ਵਿਲੱਖਣ ਅੰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਸ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਇਸਦੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿਚ ਕਦੀ ਅਯੋਧਿਆ ਵਾਸੀ ਅਤੇ ਕਦੇ ਜਨਕਪੁਰੀ ਵਾਸੀ ਬਣਕੇ ਇਕ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਗੱਲ ਇਹ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਲੋਕ-ਅਵਚੇਤਨਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੇ ਅਰਥ ਲਭਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਇਸ ਸਾਮੂਹਿਕ ਅਵਚੇਤਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨੂੰ ਸੁਦ੍ਰਿੜ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚਣ ਦੇ ਅਰਥ ਆਪਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਮੰਚਣਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਬਣਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਹਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਮੰਚਣ ਥੋੜ-ਚਿਰੀ, ਖਿਣ-ਭੰਗੁਰੀ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉਸਦੇ ਮੁੱਕਣ ਨਾਲ ਹੀ ਮੁੱਕਦੇ ਵੀ ਹਨ। ਮੰਚਣ-ਆਲੋਚਨਾ ਦਾ ਕੰਮ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉੱਸਰੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਬੰਨ੍ਹਣਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਇਕ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਆਲੋਚਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ, "ਵਾਪਰ" ਚੁੱਕੇ ਮੰਚਣ ਨੂੰ "ਦਿਖਾ" ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮੰਚਣ ਮੁੜ ਵਾਪਰੇ ਤਾਂ ਇਸਦੇ ਵਾਪਰਨ ਵਿਚੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਫੜ ਸਕਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ, ਜਾਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਹੋਰ ਵਾਪਰਦੇ ਮੰਚਣਾਂ ਵਿਚ ਕਰ ਸਕਣ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ, ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਹੀ ਮੰਚਣ-ਆਲੋਚਨਾ ਦਾ ਵੀ ਮੁੱਖ ਕਰਮ ਹੈ।

□

(ਜਰਨਲ ਆਫ ਆਰਟਸ ਐਂਡ ਆਈਡੀਆਜ਼ ਅੰਕ 16, ਵਿਚ ਅਨੁਰਾਧਾ ਕਪੂਰ ਦੇ ਮੂਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਲੇਖ ਨੂੰ ਸੂਝ-ਆਧਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਸ ਲੇਖ ਲਈ ਲੇਖਕ ਆਭਾਰੀ ਹੈ)

□

ਮਨੀਪੁਰੀ ਥੀਏਟਰ–ਅਤੀਤ ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ

ਜੇ. ਐਨ. ਕੌਸ਼ਲ

ਦਿੱਲੀ ਤੋਂ ਢਾਈ ਹਜ਼ਾਰ ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਦੂਰ, ਨਾਗਾਲੈਂਡ, ਆਸਾਮ ਅਤੇ ਬਰਮ੍ਹਾ ਵਿਚਕਾਰ ਵਸੇ, ਭਾਰਤ ਦੇ ਉੱਤਰ-ਪੂਰਬੀ ਕਿਨਾਰੇ ਉਤੇ ਸਥਿਤ, ਮਨੀਪੁਰ ਦੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਇੰਫਾਲ ਵਿਚ ਪਿਛਲੇ ਪੰਜਾਹ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਤਿੰਨ ਨਾਟ-ਘਰ ਨਿਰੰਤਰ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਆ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਅਤੇ ਪਤਵੰਤੇ ਨਾਟ-ਘਰ ਮਿਥਿਹਾਸਕ-ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਜੀਵਤ ਰੱਖਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵੀ ਮੰਚਣ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਕਈ ਨਵੇਂ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀਆਂ ਨੂੰ ਅਵਸਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਹਨ ਤਾਂ ਕਿ ਉਹ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਸਕਣ। ਕਈ ਮੰਚ-ਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਸੈਟਿੰਗ ਦਾ ਆਪਣੇ ਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਇਸਤ੍ਰੀਆਂ ਨੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਸਮਾਜ ਵਲੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਨਿੰਦਾ ਅਤੇ ਚਰਿਤਰਹੀਣਤਾ ਦੇ ਦੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵੀ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਸ੍ਰੀ. ਜੀ. ਸੀ. ਟੋਂਗਬਰਾ ਮਨੀਪੁਰ ਥੀਏਟਰ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਇਕ ਵਡੇਰੇ ਵਾਂਗ ਸਤਿਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਹੈ, ਨਿਰਮਾਤਾ ਵੀ ਅਤੇ ਹੁਣ ਫਿਲਮਾਂ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕਈ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਕ ਜੀਵੰਤ ਅਤੇ ਸਮਰਥਾਵਾਨ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਰੁਝੇ ਹੋਏ ਹਨ।

ਚੋਂ ਮਨੀਹਰ ਸਿੰਘ Enact ਵਿਚ ਲਿਖਦਾ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਵਿਸ਼ਵ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮਨੀਪਰੀ ਸਮਾਜ ਬੜੀ ਸੁੱਸਤ ਚਾਲ ਚਲ ਰਿਹਾ ਸੀ ਲੋਕ ਆਪਣੀ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਸਨ, ਸਾਰਾ ਜੀਵਨ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਵਿਚ ਬੱਝਾ ਹੋਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਹਰ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਧਰਮ ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਲ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ। ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਕਲਾ ਲਈ ਸਨੇਹ ਉਪਜਾਉਣ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਅਭਿਨੈਸ਼ੀਲ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਦੀ ਸਥਾਪਤੀ ਲਈ ਇਹ ਪਰਿਸਥਤੀਆਂ ਬੜੀਆਂ ਸਹਾਇਕ ਅਤੇ ਉਪਯੋਗੀ ਸਿੱਧ ਹੋਈਆਂ। ਨੂਪੀ ਲਾਲ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਵਿਦਰੋਹ ਦੀ ਮਹਾਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਬਰਤਾਨਵੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਦਬਾਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਪਰ ਤੀਹਵਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤਮ ਪੜਾ ਉਤੇ ਵਾਪਰੀ ਇਸ ਘਟਨਾ ਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦੇ ਨਵੇਂ ਦਮੇਲ ਉਸਾਰੇ। ਇਸ ਘਟਨਾ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਆਰਥਿਕ ਨਿਆਂ ਅਤੇ ਕੌਮੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਚੇਤਨਾ ਉਪਜਾਈ।

ਮੁੱਢਲੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦਾ ਸਰੋਤ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ ਪਰ ਜਲਦੀ ਹੀ ਮਨੀਪੁਰੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੀ।

ਤੀਹਵਿਆਂ ਦੇ ਅੰਤ ਉਤੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਮਨੀਪੁਰੀ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਪੈਂਤੀ ਵਰ੍ਹੇ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਉਸਾਰ ਲਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਯੋਗ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਲੜਕਿਆਂ ਵਲੋਂ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਥਾਂ ਹੁਣ ਇਸਤਰੀਆਂ ਵੀ ਰੰਗ-ਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ।

ਮਈ 1942 ਵਿਚ ਇਕ ਸ਼ਾਂਤ ਸਵੇਰ ਨੂੰ ਜਾਪਾਨੀਆਂ ਨੇ ਇੰਫਾਲ ਉਤੇ ਬੰਬਾਰੀ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਮਨੀਪੁਰ ਨੂੰ ਜੰਗੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣੀ ਪਈ। ਮਨੀਪੁਰੀ ਜਨਤਾ ਜੰਗ ਦੇ ਜਕੜਜਾਲ ਵਿਚ ਗ੍ਰਸੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਵਿਛੋੜੇ, ਮੌਤਾਂ, ਘਰਾਂ ਦੀ ਤਬਾਹੀ, ਸ਼ਰਨਾਰਥੀਆਂ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਆਦਿ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਜੰਗ ਨਾਲ ਕਈ ਅਣਕਿਆਸੇ ਲਾਭ ਵੀ ਹੋਏ। ਦਬੀਆਂ-ਘੁਟੀਆਂ ਖਾਹਿਸ਼ਾਂ, ਮੁਸ਼ਕਿਲਾਂ ਅਤੇ ਮਜਬੂਰੀਆ ਦੇ ਸਤਾਏ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖੜਿਆਂ ਨੇ ਅਤੇ ਜੰਗ ਦੀ ਤਬਾਹੀ ਨੇ ਸੂਖਮ, ਰੋਮਾਂਟਿਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਿਆ ਅਤੇ ਤਿਲਕਿਆ ਹੋਇਆ ਜੀਵਨ ਮੁੜ ਆਪਣੀ ਲੀਹ ਉਤੇ ਆ ਗਿਆ।

ਮੋਇਨੂ ਪੇਮਚਾ ਨਾਂ ਦੀ ਦੋ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਦੀ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਉਤੇ ਵਾਪਰੀ ਸੱਚੀ ਦੁਖਾਂਤ ਕਥਾ ਨੂੰ ਰੂਪ ਮਹਲ ਦੇ ਮੰਚ ਕਰਮੀਆਂ ਨੇ 1944 ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਦੋ ਸੌ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ। ਇਸ ਯਤਨ ਦੀ ਸਫਲਤਾ ਨਾਲ ਅਨੇਕਾਂ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰੋਮਾਂਟਿਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਹ ਯਤਨ ਬੜਾ ਸਫਲ ਹੋਇਆ। ਯੈਥਿੰਗ ਕੋਨੂ ਅਤੇ ਮੋਇਰੰਗ ਬੋਇਬੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਦਕਿਸਮਤ ਪ੍ਰੇਮੀ ਜੋੜਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾਵਾਂ ਅਮੀਰ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੀਆਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਭਾਵੇਂ ਚੰਗੇ ਪਰ ਗਰੀਬ ਘਰਾਣਿਆਂ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ ਸਨ। ਪਹਿਲੀ ਕਥਾ ਵਿਚ ਲੜਕੀ ਦਾ ਪਿਤਾ ਆਪਣੀ ਜਾਨ ਬਖਸ਼ੀ ਦੇ ਇਵਜ਼ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਧੀ ਦਾ ਡੋਲਾ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਸਰਦਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰੇਮੀ ਸਾਰੀਆਂ ਮੁਸ਼ਕਿਲਾਂ ਪਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਡੋਰੀ ਜਲਦੀ ਹੀ ਟੁੱਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੇਗੇ ਲਮਜਾ ਅਤੇ ਹਾਓਰੰਗ ਲੈਸੰਗ ਸਫਾਬੀ ਦੋ ਹੋਰ ਕਹਾਣੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤੇ ਬੜੀ ਸਫਲਤਾ ਸਹਿਤ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਉਪਰੰਤ ਦੇਸ਼ਭਗਤੀ ਅਤੇ ਕੁਰਬਾਨੀਆਂ ਦੀਆਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਦਾ ਯੁਗ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਟੀਪੂ ਸੁਲਤਾਨ ਅਤੇ ਬੀਰ ਟਿਕੇਂਦਰਾਜੀਤ ਦੇ ਸਾਹਸ ਅਤੇ ਕੁਰਬਾਨੀਆਂ ਨੂੰ ਦੇਸ਼-ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਗਾਉਣ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਜਦੋਂ 1954 ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਡਮੀ ਵੱਲੋਂ ਕਰਵਾਏ ਗਏ ਪਹਿਲੇ ਸਰਵਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਇਕ ਮਨੀਪੁਰੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਇਨਾਮ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਮਨੀਪੁਰੀ ਨਾਟਕ ਕੌਮੀ ਨਕਸ਼ੇ ਉਤੇ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ। ਮਨੀਪੁਰ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਵੱਡ-ਵਡੇਰਿਆਂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਸਮੇਂ ਰਸਮੀ ਨਾਚ ਦੀ ਪੁਰਾਣੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜਾ ਜੁੜਦੀ ਹੈ। ਮਨੀਪੁਰ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਬੀਲਾ ਮੰਗੋਲ ਨਸਲ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ

ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਸਭਿਆਚਾਰ ਚਾਵਲ ਦੀ ਫਸਲ ਦੇ ਆਲੇ-ਦੁਆਲੇ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ। ਚਾਵਲ-ਆਧਾਰਿਤ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ ਵਿਹਲ ਬਹੁਤ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਵਿਹਲ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਚਣ, ਗਾਉਣ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈਸ਼ੀਲ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੋਈ ਹੈ। ਅਠਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਭਾਗ ਚੰਦਰ ਰਾਜੇ ਦੇ ਕਾਲ ਦੌਰਾਨ ਵੈਸ਼ਨਵ ਮਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੇ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਕਸਿਤ ਕੀਤੇ। ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਨੇ ਨਵੇਂ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਰੱਖੀ। ਸਾਰੀਆਂ ਲੋਕ ਅਤੇ ਸਥਾਨਿਕ ਨ੍ਰਿਤ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਨਵੀਂ ਨ੍ਰਿਤ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਸਮੋ ਲਿਆ ਗਿਆ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਮਹਿਮਾ ਨਵੇਂ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਧੁਰਾ ਬਣੀ ਅਤੇ ਰਾਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਨੇ ਖਿੜੇ ਮੱਥੇ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ। ਮਹਾਂ ਰਸ, ਬਸੰਤ ਰਸ, ਕੁੰਜ ਰਸ, ਗੋਸ਼ਠ ਲੀਲ੍ਹਾ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉਤੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਵੰਨਗੀਆਂ ਹਨ।

ਫਾਗੀ (ਮਸਖ਼ਰਾ) ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉਤੇ ਉਸ ਮੰਚਣ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਜਿਹੜੀ ਧਰਮ ਨਿਰਪੇਖ ਤਾਂ ਸੀ ਹੀ, ਧਰਮ ਦੇ ਖੇਤਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵੀ ਸੀ। ਫਾਗੀ ਲੰਮੇ ਅਰਸੇ ਤਕ ਰਾਜ-ਮਹਿਲਾਂ ਜਾਂ ਰਾਜਦਰਬਾਰਾਂ ਦੀ ਚਾਰ-ਦਿਵਾਰੀ ਵਿਚਕਾਰ ਵਿਚਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਦਰਬਾਰੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਇਸੇ ਫਾਗੀ ਦੀ ਕਲਾ ਉਤੇ ਉਸਰੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਰਾਜੇ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਹ ਮਸਖ਼ਰਾ ਦੂਰ-ਦੁਰਾਡੇ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਣ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਲਈ ਜਾਇਆ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਅਤੇ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਜਿਹੜੀ ਸੁਮੰਗ ਲੀਲ੍ਹਾ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ ਉਸ ਵਿਚ ਮਸਖ਼ਰੇ ਦਾ ਹੀ ਉਘੜਵਾਂ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਅਜੋਕਾ ਮਨੀਪੁਰੀ ਥੀਏਟਰ ਲੋਕ-ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਸੁਮੰਗ ਲੀਲ੍ਹਾ ਅਤੇ ਕਲਾਸੀਕਲ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵੀ ਸਫਲ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਨਾਲ ਜੋੜਨ ਦੇ ਯਤਨਾਂ ਵਿਚ ਰੁਝੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਹਨ।

ਮਨੀਪੁਰ ਡਰਾਮ੍ਹਾਟਿਕ ਯੂਨੀਅਨ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੀ ਸੰਸਥਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਮੰਚ-ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ 1931 ਵਿਚ ਕੀਤਾ। ਗੁਰੂ-ਸ਼ਿਸ਼ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਜਾਰੀ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਇਹ ਸੰਸਥਾ ਮਨੀਪੁਰੀ ਵਿਚ ਲਿਖੀਆਂ ਮੌਲਿਕ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲੀ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਨਿਰੰਤਰ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਗਰੁੱਪ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਵਜੋਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸ਼ੁੱਧਵਾਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਅੰਗ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਵੀ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਅਦਾਲਤ ਦੇ ਇਕ ਉਚਅਧਿਕਾਰੀ ਲਲਿਤ ਸਿੰਘ ਨੇ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗੇ ਨਾਟਕ 'ਕਾਲਾਗਰ' ਦਾ ਮਨੀਪੁਰੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਜੰਗ ਦੌਰਾਨ ਕੁਝ ਅਰਸੇ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਹ ਗਰੁੱਪ 1935 ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਸਥਾਪਨਾ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਹਰ ਸਪਤਾਹ ਦੇ ਅੰਤ ਉਤੇ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਚਣ ਕਰਦਾ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਗਰੁੱਪ ਨੇ ਸਰਵ-ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ-ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਭਾਗ

ਲਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਗਰੁੱਪ ਸਸਤੀ ਵਾਹ-ਵਾਹ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਜਾਂ ਨੀਵੀਂ ਮਾਨਸਿਕ ਪੱਧਰ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਪ੍ਰਚਾਵੇ ਲਈ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ।

1943 ਵਿਚ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਰੂਪਮਹਲ ਨਾਟ-ਗਰੁੱਪ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਪੰਡਤ ਜਵਾਹਰ ਲਾਲ ਨਹਿਰੂ ਅਤੇ ਡਾ. ਰਾਜਿੰਦਰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਦ ਦਾ ਨਾਂ ਉਘਾ ਹੈ। ਇਹ ਗਰੁੱਪ ਮੁਖ ਤੌਰ ਉਤੇ ਸੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਹਾਸਰਸੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੇ ਦੇਸ਼ ਭਰ ਦਾ ਦੌਰਾ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਨਾਟ-ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਦਿੱਤੇ ਹਨ। ਇਸ ਗਰੁੱਪ ਨੇ 60 ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ। 'ਬੀਰ ਟਿਕੇਂਦਰਾਜੀਤ' ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਯਾਦਗਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਦੂਜੇ ਨਾਟ-ਗਰੁਪਾਂ ਦੇ ਮੰਚ-ਕਰਮੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਭਾਗ ਲਿਆ। ਵੀਹ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਭੰਡਾਰ ਨਾਲ ਇਹ ਗਰੁਪ ਹਰ ਸਪਤਾਹ ਨਵਾਂ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰਥ ਹੈ।

ਲਗਭਗ ਅਧੀ ਸਦੀ ਪਹਿਲਾਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਆਰੀਅਨ ਥੀਏਟਰ ਦੂਜੇ ਦੋਵੇਂ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਨਾਲ ਸਹਿਯੋਗੀ ਰੋਲ ਨਿਭਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹੈ। ਇਸ ਗਰੁਪ ਨੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਨਵੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਪਾਈਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਗਰੁਪ ਨੇ ਪਿਛਲੇ 45 ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ 110 ਨਾਟਕ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ 90 ਮਨੀਪੁਰੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਲਿਖੀਆਂ ਮੌਲਿਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਸਨ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੂਜੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਸਨ। ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਇਸ ਗਰੁਪ ਨੇ ਰਜ਼ੀਆ, ਸ਼ਾਹਜਹਾਨ, ਭਾਗਯ ਚੰਦਰ, ਦੇਵਲਾ ਦੇਵੀ, ਚੰਦਰ ਗੁਪਤ ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਮਗਰੋਂ ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ, ਨਲ-ਦਮਯੰਤੀ, ਕਾਲਾ ਪਹਾੜ, ਸਤੀ ਸਵੰਬਰ, ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਸਤਰਵਿਆਂ ਵਿਚ ਇਸ ਗਰੁਪ ਨੇ ਮੈਕਬਥ, ਨੇਫਾ ਕੀ ਏਕ ਸ਼ਾਮ, ਮੈਰੀਓ ਫਰੈਟੀ ਦਾ 'ਪਿੰਜਰਾ' ਆਦਿ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ।

ਜੀ. ਸੀ. ਟੋਂਗਬਰਾ ਪਿਛਲੇ ਪੰਜਾਹ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਬੜੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਰੁਝਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਛਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੂੰ ਮਨਪ੍ਰਚਾਵੇ ਦੀ ਥਾਂ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। 'ਕਰਮ ਯੋਗੀ' ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਸਮਾਜਿਕ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਵਿਰੁਧ ਸੰਘਰਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨਾ ਤਾਂ ਰਾਜਸੀ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਭਾਸ਼ਣ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਧਾਰਮਿਕ ਉਪਦੇਸ਼। ਉਸ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਅਤੇ ਐਬਸਰਡ ਰੰਗਮੰਚ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਿਜੋਗਿਆ ਹੋਇਆ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਪਿਛੇ ਜਿਹੇ ਉਸ ਨੇ ਫ਼ਿਲਮ-ਜਗਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਟੋਂਗਬਰਾ ਨੂੰ ਬੜੇ ਕਰੜੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੰਘਣਾ ਪਿਆ ਹੈ। ਬਰਤਾਨਵੀ ਰਾਜ ਦੌਰਾਨ ਉਸ ਦੇ ਇਨਕਲਾਬੀ ਸੁਰ ਵਾਲੇ ਅਨੇਕਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਉਤੇ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗੀ ਰਹੀ। ਉਸ ਨੂੰ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ ਡਰਾਮਾ ਤੋਂ ਬੜੀਆਂ ਆਸਾਂ ਸਨ।

ਕਨ੍ਹਈ ਲਾਲ ਸਰੀਰਕ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਵੇਂ

ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ ਟੌਂਗਬਰਾ ਆਪਣੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਹੰਢਾ ਚੁਕਿਆ ਹੈ ਬਾਦਲ ਸਿਰਕਾਰ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਕਨਹਈ ਲਾਲ ਦਾ ਕਾਇਆ ਕਲਪ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਇਫ਼ਾਲ 73' ਜਿਹੇ ਬੜੇ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਮਨੀਪੁਰ ਦੇ ਪਹਾੜੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਰਹਿਣ ਵਾਲੇ ਕਬੀਲਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ, ਉਥੋਂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ, ਸਾਹਿਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਬਰੀਕੀਆਂ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਕਨਹਈ ਲਾਲ ਨੇ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਘਟ ਪਰ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਪ੍ਰਤੀ ਚੇਤਨਾ ਜਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੇ ਬੁਧੀ ਜੀਵੀਆਂ ਨੂੰ ਇਹ ਵਿਖਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿ ਕੇਵਲ ਸ਼ਬਦ ਹੀ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ; ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਬਿਨਾ ਵੀ ਵਡੀਆਂ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਾਈਮ ਨੂੰ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਵਜੋਂ ਉਘਾੜਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਰਤਨ ਥੀਅਮ ਮਨੀਪੁਰ ਵਿਚ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵੱਡਮੁਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਾਰੀਆਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਇੰਫ਼ਾਲ ਇੰਫਾਲ' ਇਕ ਯਾਦਗਾਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਉਰੁ ਭੰਗਮ' ਵਿਚ ਸੰਖਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਧਰਮਵੀਰ ਭਾਰਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਅੰਧਾ ਯੁਗ' ਵਿਚ ਨਿਰਤ-ਲੇਖਣ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁਖ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਕਹੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ।

ਕਾਮਨੀ ਸਿੰਘ, ਸਿਰੀਬਿਰਨ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, ਲੋਕੇਂਦਰਾ ਆਦਿ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਬਿਰੁਅੰਗਲ ਸਿੰਘ, ਸੂਰਯਾਮੁਖੀ ਦੇਵੀ, ਸ਼ਾਮ ਸ਼ਰਮਾ, ਨੇਤਰਜੀਤ, ਸ੍ਰੀ ਕੁਮਾਰ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਅਦਾਕਾਰ ਮਨੀਪੁਰੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨਵੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਪਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਇੰਫਾਲ ਤੋਂ 15 ਕਿਲੋਮੀਟਰ ਦੂਰ ਨੈਮਬੋਲ ਵਿਖੇ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਮੰਦਰ ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ 1923 ਵਿਚ ਹੀ ਆਪਣਾ ਕਲਾ ਭਵਨ ਉਸਾਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਮਨੀਪੁਰੀ ਥੀਏਟਰ ਦੁਸ਼ਾਲੇ ਦੀ ਉਸ ਬੁਣਤੀ ਵਾਂਗ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਨਵੀਨਤਾ, ਪੁਰਾਤਨਤਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਆਦਿ ਵਿਭਿੰਨ ਧਾਗੇ ਅਤੇ ਰੰਗ ਇਕ ਮਨਮੋਹਣਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉਸਾਰਦੇ ਹਨ।

[ਅਨੁਵਾਦ : ਨਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਕਪੂਰ (ਡਾ.)

□

ਮੇਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ

ਮੇਰੇ ਵਾਸਤੇ ਮੇਰੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਮੇਰਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ। ਜਿਹੜਾ ਵੀ ਤੱਤ ਮੇਰੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀਆਂ ਮੁਸੀਬਤਾਂ ਸਹੀ ਉਲੀਕ ਸੱਕੇ, ਮੈਨੂੰ ਕਬੂਲ ਹੈ, ਜੋ ਵੀ ਤਕਨੀਕ ਮੇਰੇ ਹੀਰੋ ਦੀਆਂ ਉਲਝਣਾਂ ਸੁਲਝਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੋਵੇ, ਮੈਂ ਵਰਤ ਲੈਂਦਾ ਹਾਂ। ਜਿਹੜਾ ਵੀ ਢੰਗ ਮੇਰੀ ਹੀਰੋਇਨ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਤੇ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਕਾਰਗਰ ਹੋਵੇ, ਮੈਂ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾਂ।

ਕਿਸੇ ਇਕ ਤੱਤ ਨੂੰ, ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ, ਮੈਂ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ। ਮੇਰੇ ਵਾਸਤੇ ਆਪਣੇ ਨਾਇਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸੁਣਾਉਣਾ ਪਹਿਲੇ ਥਾਂ, ਲੋਕ-ਤੱਤ ਜਾਂ ਹੋਰ ਢੰਗ ਦੂਜੇ ਥਾਂ, ਕੌਂਟੈਂਟ, ਪਹਿਲਾਂ—ਫੌਰਮ, ਬਾਅਦ ਵਿਚ। ਮੈਂ ਸੋਚਦਾ ਹੁੰਦਾਂ: ਮੇਰੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ, ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਇਨਸਾਫ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ, ਕਿਹੜਾ ਮੋਡ ਜਾਂ ਸ਼ੈਲੀ ਸਹੀ ਰਹਿਣਗੇ?

ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ-ਖੇਡਣ ਦੇ ਤਕਰੀਬਨ ਹਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੇਰੀ ਜਾਨ-ਪਛਾਣ ਹੈ, ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਅੱਜ ਤੱਕ ਮੈਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸੁਆਦ ਨਕਲਾਂ, ਰਾਸ, ਤਮਾਸ਼ਾ, ਸਾਂਗ, ਨੌਟੰਕੀ ਵਗੈਰਾ ਦੇਖਕੇ ਆਉਂਦਾ। ਸੰਗੀਤ, ਨਾਚ ਗਾਣੇ ਜ਼ਰੀਏ ਚੰਗੀ ਕਹਾਣੀ ਸੁਣਾਉਣਾ, ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੀਆ ਕਰ ਸਕਦਾ।

ਤਾਂ ਫਿਰ ਮੈਂ ਇਬਸਨੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੀ ਐਨੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਉਂ ਕੀਤੀ? ਮੇਰੇ ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਸੋਲਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ, ਨੌਂ ਨਿਰੋਲ ਯਥਾਰਥਿਕ ਜਾਪਦੇ(ਭਜਨੋ, ਲੇਖੂ, ਅੰਬੀਆਂ, ਕਲ੍ਹ ਕਾਲਜ, ਵਗੈਰਾ) ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਦੀ ਵਜਾ ਹੈ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਕ ਘਾਟ ਰਵਾਇਤੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚਾਰ ਪੱਖੋਂ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੈ, ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਨੂੰ ਘਸੀਆ ਕਹਾਣੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੱਕਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੈਂ ਨਵੇਂ ਵਿਚਾਰ, ਨਵੀਆਂ ਸਮਾਜੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੀਆਂ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸਾਂ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਮੈਂ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ

ਲੇਕਿਨ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਵੀ ਹਰ ਰੋਗ ਦਾ ਦਾਰੂ ਨਹੀਂ। ਸਮੱਸਿਆ ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੁੱਖਾ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਰਹਿੰਦਾ। ਵਿਚਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਬਹਿਸ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਡਰਾਮੇ ਦਿਮਾਗੀ ਕਸਰਤ ਬਣ ਜਾਂਦੇ; ਕਲਪਨਾ ਪੱਖੋਂ ਭਾਵਨਾ ਪੱਖੋਂ, ਊਣੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਮਿਲਾ ਕੇ ਵਰਤਿਆ।

ਨਕਲਾਂ, ਰਾਸਾਂ, ਸਾਂਗ ਆਦਿ ਦਾ ਅਸਰ ਮੇਰੇ ਡਰਾਮਿਆਂ ਦੇ ਹਰ ਪਹਿਲੂ ਵਿਚ ਮਿਲ ਜਾਵੇਗਾ ਪਰ ਸੁਚੇਤ ਤੌਰ ਤੇ ਮੈਂ ਸੱਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ, ਮਿੱਥਾਂ, ਗੀਤਾਂ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। "ਇੰਦੂਮਤੀ ਸਤਿਦੇਵ" ਵਿਚ ਸੀਤਾ ਸੁਅੰਬਰ ਹੋਸ਼ਿਆਰ-

ਪੁਰ ਦੀ ਸਾਲਾਨਾ ਰਾਮ-ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀ ਝਾਕੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਜਗਤਾ, ਵਿਦਿਆਸਾਗਰ, ਮੇਰੇ ਮਰਾਸੀ ਨਕਲੀਏ ਨੇ। "ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ' ਦਾ ਗੁੱਗਾ ਮੇਰੇ ਪਿੰਡ ਦੀ ਟੋਲੀ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਵਿਚ ਖੇਡੇ "ਭਾਈਆ ਹਾਕਮ ਸਿੰਹੁ" ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰ ਸ਼ੋ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕਾਮਯਾਬ ਰਹੇ। "ਕਿਰਪਾ ਬੌਣਾ" ਵਿਚ ਮੁਖੌਟੇ ਵਾਲੇਦੋ ਨਚਾਰ ਗੌਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰਾਜਾ ਹਰੀਚੰਦ ਦੀ ਰਾਮ ਦੇ ਨੇੜੇ ਰੱਖਦੇ ਨੇ। "ਜੀਤਾ ਫਾਹੇ ਲੱਗਣਾ" ਵਿਚ ਬੋਲੀਆਂ ਵਰਤ ਕੇ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਲੋਕ-ਵਿਰਸੇ ਦੇ ਕੋਝੇ ਪੱਖ ਉਘਾੜਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸਾਂ, "ਸੁਆਮੀ ਜੀ" ਤੇ "ਪੰਜ ਖੂਹ ਵਾਲੇ" ਵਿਚ ਮੈਂ ਸੰਗੀਤ, ਸ਼ਬਦ, ਸਹਿਗਾਣ ਵਗੈਰਾ ਦੁਆਰਾ ਯਥਾਰਥੀ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿਚਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦਮ ਦੁਆਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ।

ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮੈਂ ਇਕ ਗੱਲੋਂ ਤਾੜ ਕੇ ਰੱਖਦਾ ਹੁੰਦਾਂ, ਲੋਕ ਗੀਤ ਖਾਹ-ਮਖਾਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਘੁਸੇੜਨਾ, ਮੇਰਾ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਪੁਰਾਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਅਜਾਇਬ-ਘਰ ਨਹੀਂ। ਜੇ ਕੋਈ ਮੁਹਾਵਰਾ, ਅਖਾਣ, ਕਾਵਿ-ਟੋਟਾ ਮੇਰੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ, ਪਾਤਰ-ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਮਦਦ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ, ਮੈਂ ਨਿਰਦਈ ਬਣਕੇ ਉਸਨੂੰ ਕਲਮ ਨਾਲ ਕਤਲ ਕਰ ਦਿੰਦਾਂ, ਲੋਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਭਰਤੀ ਪਾ ਕੇ ਮੈਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਫੁਲੌਣਾ ਨਹੀਂ ਚਾਹੁੰਦਾ।

ਕੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਖੁੱਡਾਂ ਸੁੰਘ ਕੇ ਲੋਕ-ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਕਰਨਾ ਆਲੋਚਕਾਂ ਦਾ ਕਿੱਤਾ ਨਹੀਂ?

□

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ : ਮੁੜ-ਮੁਲੰਕਣ

ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਾਗਰ (ਡਾ.)

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਨੂੰ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਸ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਧਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਭੋਗਲ ਲਿਖਦਾ ਹੈ "ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੋਢੀ ਹੋਣ ਦਾ ਹਕਦਾਰ ਕੇਵਲ ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਮੁਢਲੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਗੋਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ-ਲਹਿਰ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤੀ। ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਦਮ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਜਗਾ ਦਿੱਤਾ ਕਿ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣਾ ਤੇ ਦੇਖਣਾ ਵੀ ਜੀਵਨ ਦੀ ਅਮੀਰੀ ਦਾ ਇਕ ਸੋਮਾ ਹੈ।"[1] ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਨਣ ਵਾਲੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਨੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਟੁਟਕੇ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। ਕਾਲਾ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ ਇਸ ਨੂੰ 'ਆਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਲਗਣਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ' ਕਢ ਕੇ 'ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ' ਬਨਾਉਣ ਤੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪਿੜ ਵਿਚ ਲਿਆ ਖੜਾ ਕਰਨਾ ਮੰਨਦਾ ਹੈ।[2] ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ ਅਨੁਸਾਰ ਨੰਦਾ ਨੇ "ਇਕੋ ਹੱਲੇ ਵਿਚ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਮਿਥਹਾਸ ਦੇ ਘੇਰਿਉਂ ਕੱਢ ਕੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਹਾਣੀ ਆਣ ਬਣਾਇਆ।"[3] ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਨੇ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੁਭਦ੍ਰਾ' ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ "ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਭਾਵੇਂ ਸੁਧਾਰਕ, ਇਕ ਜਵਾਨ ਵਿਧਵਾ ਦਾ ਪੁਨਰ-ਵਿਵਾਹ ਹੀ ਹੈ, ਪਰ ਜਿਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨੰਦਾ ਜੀ ਨੇ ਇਹ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ, ਉਹ ਸਾਧਾਰਣ ਨਹੀਂ, ਸ਼ੁੱਧ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਦੀ ਪੁਰਾਣੇ ਉਤੇ ਜਿੱਤ ਦਾ ਚਿਤਰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।"[4] ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨੰਦਾ ਬਾਰੇ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਉਪਰ ਤਿੰਨ ਰਾਵਾਂ ਵੇਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ—ਪਹਿਲੀ ਨੰਦਾ ਨਾਟਕ-ਲਹਿਰ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਮੋਢੀ ਹੈ; ਦੂਜੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਤੇ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵੱਖਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਹ ਆਧੁਨਿਕ ਹੈ; ਅਤੇ ਤੀਜੀ, ਉਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦੇ ਨਿਭਾ ਵਿਚ ਵਖਰਾਪਨ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਜੋਂ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੱਲਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਦੀ ਨਾਟਕ-ਕਲਾ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਨਹੀਂ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਪਤਾ ਉਸ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸੰਕਲਪਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਨੂੰ 'ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ', 'ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ' ਤੇ ਸੁਖਾਂਤਕਾਰ ਆਦਿ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਾਰੀ ਆਲੋਚਨਾ ਵਰਣਨਾਤਮਕ ਹੈ, ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਨਹੀਂ ਪਰ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਨੰਦਾ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਉਸ ਤੋਂ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ

ਨੰਦਾ ਦੀ ਨਾਟਕ-ਕਲਾ ਬੜੀ ਸਰਲ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਸਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਉਲਝੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਪੈਦਾਵਾਰ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਉਤੇ ਨੰਦਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਰਾਜਨੀਤੀ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਸਨ, ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਲੁਕਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਚਾਰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਨੰਦਾ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਤਵ ਅਤੇ ਰਚਨਾਵਾਂ ਸਰਲ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਉਲਝਾਵ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਮਾਜਿਕ-ਰਾਜਨੀਤਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਰਹਿਣ ਤੇ ਉਸ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਹੁੰਚ ਅਪਨਾਉਣ ਕਰਕੇ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਸਮਝਣ ਲਈ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਹਾਲਤਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਵੇਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸਮਾਂ 1892 ਤੋਂ 1966 ਤਕ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚੋਂ 1913 ਤੋਂ 1966 ਤਕ ਉਹ ਪੰਜਾਬੀ ਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਰਿਹਾ। ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ-ਜੀਵਨ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਉਹ 1913 ਤੋਂ 1947 ਤਕ ਦਾ ਸੀ ਭਾਵੇਂ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਉਸਨੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਵੀ ਲਿਖੇ। ਨੰਦਾ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਰਚਨਾ 'ਸੁਹਾਗ' (ਦੁਲਹਨ) ਨਾਂ ਦਾ ਇਕਾਂਗੀ ਸੀ ਜੋ ਉਸ ਨੇ 1913 ਵਿਚ ਲਿਖੀ। 1914 ਵਿਚ 'ਬੇਬੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ' (ਇਕਾਂਗੀ) ਲਿਖਿਆ। ਨੰਦਾ ਨੇ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' 1920 ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਸੀ। ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮਰਚੈਂਟ ਆਫ਼ ਵੈਨਿਸ' ਦਾ ਖੁਲ੍ਹਾ ਅਨੁਵਾਦ 1928 ਵਿਚ 'ਸ਼ਾਮੂ ਸ਼ਾਹ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਰਚਿਆ ਗਿਆ। ਦੂਜਾ ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ 'ਵਰਘਰ' (1929) ਅਤੇ ਤੀਜਾ 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' (1953) ਲਿਖਿਆ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਨੇ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' (1929), 'ਇਹ ਡੂਮਣੇ' (1929), 'ਜਿੰਨ' (1932), 'ਚੋਰ ਕੌਣ' (1932) ਹਨ। ਹੋਰ ਕਈ ਇਕਾਂਗੀ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਚਨਾ-ਕਾਲ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ, ਜਿਵੇਂ 'ਹੇਰਾਫੇਰੀ', 'ਮੌਨਧਾਰੀ', 'ਸੁਖਰਾਸ', 'ਮੁਰਾਦ' ਆਦਿ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਦੋ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ: ਪਹਿਲਾ 1913 ਤੋਂ 1920 ਤਕ ਅਤੇ ਦੂਜਾ 1928 ਤੋਂ 1947 ਤਕ। ਭਾਵੇਂ 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' 1953 ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ 1942 ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਹਿੱਸਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚਾਲੇ ਨੰਦਾ ਦੀ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਫੇਰੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨੰਦਾ 1924 ਤੋਂ 1926 ਤਕ ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿਚ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ "1927 ਤੋਂ 1935 ਤਕ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨੰਦਾ ਦੀ ਰਚਨਾਤਮਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਸਮਾਂ ਸੀ।"[5] ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਸਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੀ ਨਾਟਕ-ਕਲਾ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਤੇ ਸਰੂਪ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦਾ ਸਮਾਂ 1913 ਤੋਂ 1920 ਤਕ ਦਾ ਹੀ ਸੀ ਅਤੇ 1927 ਤੋਂ 1935 ਤਕ ਦਾ ਸਮਾਂ ਇਸ ਦੇ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕਸਵੱਟੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੁਹਰਾਉ ਜਾਂ ਕਲਾਤਮਕ ਪਤਨ ਦੇ

ਲੱਛਣ ਉਭਰਵੇਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ. ਪਹਿਲਾ ਸਮਾਂ ਉਹ ਸੀ ਜਦੋਂ ਧਾਰਮਿਕ ਪੁਨਰਸੁਰਜੀਤੀ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਉਭਾਰ ਸੀ। ਬਰਤਾਨਵੀ ਸਾਮਰਾਜਵਾਦ ਦੀ ਬਸਤੀਵਾਦੀ ਨੀਤੀ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਉਭਾਰ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਸਮਾਜ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚੋਂ ਥੋੜੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਉਭਰਿਆ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੀ ਮੁਢਲੀ ਪਛਾਣ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਬਣੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਸੰਕਟ ਆਪਣੀ ਸਮਾਜਿਕ, ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਛਾਣ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣਾ ਸੀ। ਘਟ ਸਮੇਂ ਕਰਕੇ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਨਵੇਂ-ਪੁਰਾਣੇ ਕਈ ਸਮਾਜੀ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਰਹੁਰੀਤਾਂ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਆਪਣੀ ਵਖਰੀ ਪਛਾਣ ਬਨਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਕਈ ਪਾਸਾਰ ਸਪਸ਼ਟ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਆਪਣੇ ਭੂਤਕਾਲੀਨ ਵਿਰਸੇ ਬਾਰੇ ਮੋਹ, ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਪਛਾਣ ਤੇ ਸੁਧਾਰ, ਕੌਮੀ ਪਛਾਣ ਬਾਰੇ ਚਿੰਤਾ ਇਹ ਸਭ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਿਅਕੀਗਤ ਪਹਿਚਾਣ ਦੇ ਸੰਕਟ ਦੇ ਪਾਸਾਰ ਸਨ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਹਾਲਾਤ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਵਿਚ ਫਿਰਕਿਆਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਵੀ ਸਾਵੀਂ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਹਿੰਦੂ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਵਿਚ ਆਏ ਅਤੇ ਉਚ-ਮੱਧ ਵਰਗ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣੇ ਸਨ।

ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਜਮਾਤੀ ਖਾਸਾ ਵਧੇਰੇ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਬਰਤਾਨਵੀ ਸਾਮਰਾਜ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਨਿਕ ਤੇ ਆਰਥਿਕ ਨੀਤੀ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਕਟ ਉਭਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਜਿਥੇ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਪੜ੍ਹੀ-ਲਿਖੀ ਤੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਸੀ ਉਥੇ ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਰੂੜ੍ਹੀਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਿਚ ਫਸੀ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨੰਦਾ ਦੇ ਸਮੇਂ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਵੇਂ ਸੁਆਲ ਸਨ। ਨੰਦਾ ਆਪਣੀ ਮਿਹਨਤ ਤੇ ਲਗਨ ਨਾਲ ਮੰਦਹਾਲੀ ਤੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਇਸੇ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਕਈ ਤੱਤ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਉਪਰ ਉਸ ਨੇ ਬਾਕੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਸ਼ਹਿਰੀ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਵਿਧਵਾ-ਵਿਆਹ ਦਾ ਮਸਲਾ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਇਸੇ ਜਮਾਤ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਵੱਲੋਂ ਹੱਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਪਸੰਦ ਦੇ ਸਾਥੀ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਦਾ ਮਸਲਾ ਹੈ। ਇਹ ਮਸਲਾ ਬ੍ਰਿਜ ਲਾਲ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਚੰਦਰ ਹਰਿ' ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਮਧ-ਵਰਗੀ ਪਾਤਰ ਨਿੱਜੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਹਲ ਕਰਨ ਦੀ ਚੇਸ਼ਟਾ ਸੰਗਠਿਤ ਹੋ ਕੇ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਨੰਦਾ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਆਏ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵੀ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਪਸੰਦ ਦੇ ਸਾਥੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਇਕ ਆਪਣੀ ਅਨਪੜ੍ਹ ਪਤਨੀ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਪਤਨੀਆਂ ਦਾ ਰੂੜ੍ਹੀਵਾਦੀ ਤੇ ਪਿਛਾਂਹ-ਖਿਚੂ ਹੋਣਾ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਔਰਤਾਂ-ਮਰਦਾਂ ਲਈ ਸਾਂਝੀ ਚੁਨੌਤੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਹ

ਪੱਲਾ ਨਹੀਂ ਛੁਡਾਉਂਦੇ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਨ ਲਈ ਸੰਗਠਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੰਭਲਾ ਮਾਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਸੰਪਰਦਾਇ ਦੇ ਨੈਤਿਕ ਪਤਨ ਦਾ ਸੁਧਾਰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉੱਚ-ਵਰਗ ਦੁਆਰਾ ਅਤੇ 'ਮਨਮੋਹਨ ਸਿੰਘ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮੱਧ ਵਰਗੀ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਮਸਲਾ ਕਿਸੇ ਇਕ ਫਿਰਕੇ ਦਾ ਨਹੀਂ, ਸਾਰੇ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਹੋਰਨਾਂ ਵਰਗਾਂ ਵੱਲ ਵੀ ਵਧਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦੀ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਦਰਸ਼ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨਾਲ ਕਈ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਇਹ ਮਸਲਾ ਹੋਰਨਾਂ ਵਰਗਾਂ ਵਿਚ ਉਭਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਹ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਹਾਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਹੈ,ਉਥੇ ਇਹ ਸੁਧਾਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਮਨੁੱਖੀ ਦੁਖਾਂਤ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ 'ਸੁਹਾਗ' ਤੇ 'ਬੇਬੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ'। ਇਹ ਗੱਲ ਨਾ ਕੇਵਲ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚ ਆਏ ਪਰਿਵਰਤਨ ਕਰਕੇ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਤਤਕਾਲੀਨ ਯਥਾਰਥ ਪ੍ਰਤੀ ਪਹੁੰਚ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿਚ ਨੰਦਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਵੀ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੇ ਨੰਦਾ ਵਿਚ ਇਕ ਵਖਰੇਵਾਂ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪਿਛੋਕੜ ਵਾਲੇ ਸਨ ਜਦ ਕਿ ਨੰਦਾ ਪੇਂਡੂ ਪਿਛੋਕੜ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਚ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਵੀ ਆਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸਿਧ-ਪੱਧਰੇ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਨੰਦਾ ਨੇ ਜਿਥੇ ਪੇਂਡੂ ਮਾਹੌਲ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਸੀ ਉਥੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਆਰਥਿਕ ਮੰਦਹਾਲੀ 'ਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਖਾਂਦੇ-ਪੀਂਦੇ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਸੋਚ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਨਵੀਂ ਪਹਿਚਾਣ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ ਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦਾ ਧਿਆਨ ਕੇਵਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵੱਲ ਸੀ ਜੋ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਫੈਲ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵੱਲ ਉਸ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਆਦਰਸ਼ਕ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਣ ਨੰਦਾ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਅਨੁਭਵ ਹੈ। ਜੇ ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਜੀਵਨ ਉਤੇ ਝਾਤ ਮਾਰੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਪਤਾ ਚਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨੰਦਾ ਨੇ ਆਪਣੀ ਲਗਨ ਤੇ ਮਿਹਨਤ ਨਾਲ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਸੀ ਅਤੇ ਅਧਿਐਨ ਖਤਮ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਅਧਿਆਪਕ ਦੀ ਨੌਕਰੀ ਮਿਲ ਗਈ ਸੀ। ਮਗਰੋਂ ਉਹ ਸਰਕਾਰੀ ਸਿੱਖਿਆ ਵਿਭਾਗ ਵਿਚ ਨੌਕਰ ਹੋ ਗਿਆ ਇਹ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਸੁਭਾਵਿਕ ਸਫਲਤਾ ਸਮਾਜਿਕ-ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਮੌਕਿਆਂ ਕਰਕੇ ਸੀ।

1920 ਤੱਕ ਨੌਕਰੀਆਂ ਦੇ ਮੌਕੇ ਲਗਭਗ ਬਣੇ ਰਹੇ ਸਨ। ਪਰ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਬੇਕਾਰੀ ਵਧਣ ਲੱਗੀ। 1927-28 ਵਿਚ ਬੇਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਇਕ ਕਮੇਟੀ ਬਣੀ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਕਮੇਟੀ 1937-38 ਵਿਚ। 1931 ਦੀ ਜਨ-ਗਣਨਾ ਅਨੁਸਾਰ ਡਿਗਰੀ-ਪ੍ਰਾਪਤ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖੇ ਕੁਲ ਬੇਕਾਰ 1423 ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਗਿਣਤੀ ਮੈਟਰਿਕ ਪਾਸ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਸਮੇਂ 1328 ਮੈਟਰਿਕ ਪਾਸ ਬੇਕਾਰ

ਨੌਜਵਾਨ ਸਨ। ਉਸ ਤੋਂ ਘੱਟ ਬੀ. ਏ. ਪਾਸ ਨੌਜਵਾਨ ਬੇਕਾਰ ਸਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ 66 ਸੀ। ਕੇਵਲ 7 ਐਮ. ਏ. ਪਾਸ ਨੌਜਵਾਨ ਬੇਕਾਰ ਸਨ।[6] ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਮੌਕਿਆਂ ਕਰਕੇ ਮਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਸੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਮੌਕਿਆਂ ਵਿਚ ਘਾਟ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਮਧ-ਵਰਗ ਵਿਚ ਸੰਕਟ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਸਿੱਖਿਆ ਕਾਫ਼ੀ ਮਹਿੰਗੀ ਸੀ। ਸਕੂਲ-ਕਾਲਜਾਂ ਵਿਚ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਫੀਸ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। 1926 ਵਿਚ ਇੰਟਰ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੋਂ 10 ਰੁਪੈ, ਬੀ. ਐਸ. ਸੀ. ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੋਂ 12 ਰੁਪੈ ਤੇ ਐਮ. ਏ /ਐਮ. ਐਸ. ਸੀ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੋਂ 15 ਰੁਪੈ ਫੀਸ ਵਜੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ।[7] ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸਿਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨੀ ਮੁਸ਼ਕਲ ਸੀ। ਸਿਖਿਆ ਕੇਵਲ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਤੇ ਉਪਰਲੇ ਵਰਗ ਲਈ ਹੀ ਸੀ 1938 ਵਿਚ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਬੇਕਾਰਾਂ ਨੇ ਲੀਗ ਬਣਾ ਲਈ ਸੀ। ਦਰਅਸਲ 1919 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਬਰਤਾਨਵੀ ਰਾਜ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਕੇਵਲ ਰਾਜ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣਾ ਸੀ ਨਾ ਕਿ ਸਿਖਿਆ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰ ਲਿਆਉਣਾ ਤੇ ਬੇਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨਾ। ਇਸ ਲਈ ਮਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਸੰਕਟ ਲਗਾਤਾਰ ਵਧ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਜਲ੍ਹਿਆਂ ਵਾਲੇ ਦੇ ਸਾਕੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੌਮੀ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਦੀ ਲਹਿਰ ਲਗਾਤਾਰ ਜ਼ੋਰ ਫੜਨ ਲਗ ਪਈ ਸੀ।

ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਬੇਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਸਪਸ਼ਟ ਉਲੇਖ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਨਰਾਇਣ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਬੇਬੇ ਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ, 'ਬੇਬੇ' ਮੈਂ ਬਥੇਰਾ ਆਪਣੀ ਵੱਲੋਂ ਲਭਦਾ ਰਿਹਾ ਆਂ, ਕਹਿੰਦੇ ਨੇ ਇਹ ਪੜ੍ਹਾਈ ਥੋੜੀ ਏ, ਦੋ ਸਾਲ ਹੋਰ ਪੜ੍ਹ।" ਮਾਂ ਦੇ ਪੁਛਣ ਉਤੇ ਉਹ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚਾਲੀ ਰੁਪੈ ਮਹੀਨੇ ਦੀ ਨੌਕਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। 'ਵਰ ਘਰ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਸ ਸੰਕਟ ਦਾ ਉਲੇਖ ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਜੈ ਕਿਸ਼ਨ ਐਮ. ਏ. ਦਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਹੈ। ਉਹ ਟਿਊਸ਼ਨ ਪੜ੍ਹਾ ਕੇ ਤੇ ਦਫਤਰ ਵਿਚ ਚਿਠੀਆਂ ਲਿਖ ਕੇ ਆਪਣਾ ਗੁਜ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਹਾਲੇ ਉਸ ਨੇ ਨੌਕਰੀ ਲੱਭਣੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚੰਗੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਵਿਚ ਲੱਗੇ ਮੁੰਡਿਆਂ ਦੀ ਘਾਟ ਦਾ ਮਸਲਾ ਵੀ ਇਸੇ ਸੰਕਟ ਵਲ ਸੰਕੇਤ ਹੈ। ਐਮ. ਏ. ਪਾਸ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਘਟ ਬੇਕਾਰੀ ਕਰਕੇ ਹੀ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' ਦਾ ਨਾਇਕ ਨਰਾਇਣ ਸਿੰਘ ਦੋ ਸਾਲ ਹੋਰ ਪੜ੍ਹਨ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਉਦਯੋਗ ਤੇ ਵਿਉਪਾਰ ਪਿਛੜਿਆ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਉਤੇ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਪਾਸੇ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਮੌਕੇ ਸਨ।[8] ਇਸ ਲਈ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। 'ਚੋਰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਰਾਇ ਸਾਹਬ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ, "ਲੋਕ ਗਵਰਨਮੈਂਟ ਸਰਵਿਸ ਨੂੰ ਤਰਸਦੇ ਨੇ, ਪਰ ਇਹ ਨਾਲਾਇਕ (ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ) ਠੁਕਰਾਉਂਦਾ ਏ।" ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਲਈ ਕੀਤੇ ਗਏ ਜਤਨਾਂ ਬਾਰੇ ਰਾਇ ਸਾਹਬ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ, "ਮੈਂ ਇਸ ਨਾਲਾਇਕ ਲਈ ਕੀ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ? ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਜ਼ਮੀਰ ਨੂੰ ਵੀ ਪੈਰਾਂ ਥੱਲੇ ਮਸਲ ਛਡਿਆ ਕਿ ਅਫ਼ਸਰ ਮੈਥੋਂ ਖ਼ੁਸ਼ ਰਹਿਣ ਤੇ ਕੁਝ ਇਹਦਾ ਬਾਨ੍ਹਣੂੰ ਬਝ ਜਾਏ।" 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ'

ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਮਹਿੰਗੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਵਾਉਣ ਲਈ ਇਕ ਜੱਟ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਮੁਸ਼ਕਲਾਂ ਝਲਣੀਆ ਪੈਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਸਾਵਾ ਸਿੰਘ ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਮੰਦੀ ਹਾਲਤ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦਿਆਂ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਹਾਲ ਦੀ ਘੜੀ ਤੇ ਕਰਜ਼ੇ ਦੀਆ ਪੰਡਾਂ ਸਿਰ ਉਤੇ ਬੱਝ ਗਈਆਂ ਨੇ। ਜਿਹੜੀ ਜ਼ਮੀਨ ਕੋਈ ਚਾਰ ਕਨਾਲੀਂ ਹੈ ਸੀ ਗਹਿਣੇ ਰੱਖ ਕੇ ਪੜ੍ਹਾਈ ਉਤੇ ਲਾ ਛਡੀ ਏ। ਅੱਜ ਪੰਜਵਾਂ ਵਰ੍ਹਾ ਜਾਂਦਾ ਏ, ਪੰਜਾਹ ਰੁਪਏ ਮਹੀਨਾ ਨਿਕਲਦਿਆਂ।" ਇਸੇ ਇਕਾਂਗੀ ਦੀ ਬੇਬੇ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ, "ਐਡੀਆਂ ਫੀਸਾਂ ਭਰੀਆਂ। ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਵੀ ਲੁੱਟ ਪਾਈ ਹੋਈ ਏ।"

ਵਿਉਪਾਰਕ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦਾ ਉਲੇਖ ਵੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਚ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਹੈ। ਬਰਤਾਨਵੀ ਬਸਤੀਵਾਦੀ ਨੀਤੀ ਨੇ ਜਿਥੇ ਕਿ ਕਿਸਾਨੀ ਦੀ ਮੰਦੀ ਹਾਲਤ ਕਰ ਦਿਤੀ ਉਥੇ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਧਣ-ਫੁੱਲਣ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਮੌਕਾ ਮਿਲ ਗਿਆ। ਭਾਵੇਂ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਜਨ-ਸੰਖਿਆ ਭਾਰਤ ਦੀ ਜਨ-ਸੰਖਿਆ ਦਾ ਗਿਆਰ੍ਹਵਾਂ ਹਿੱਸਾ ਸੀ ਪਰ ਬਰਤਾਨਵੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਕੁਲ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰਾਂ ਦੇ ਇਕ ਚੌਥਾਈ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਸਨ।[9] 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਦਾ ਬਿਰਜੂਸ਼ਾਹ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਵਸਾਵਾ ਸਿੰਘ ਮੁੰਡੇ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਾਉਣ ਲਈ ਗੰਡੂ ਸ਼ਾਹ ਕੋਲੋਂ ਕਰਜਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਸ਼ਾਹ ਤੇ ਜੱਟਾਂ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਬਾਰੇ ਅੱਲਾ ਬਖਸ਼ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਸ਼ਾਹ ਅਸਲੋਂ ਪੁਛੇਂ ਤਾਂ ਜਿਮੀਦਾਰਾ ਦਾ ਆਸਰਾ ਹੁੰਦੇ ਨੇ। ਸ਼ਾਹ ਬਿਨਾ ਜੱਟ ਨੂੰ ਕਿਤੇ ਢੋਈ ਨਹੀਂ।"

ਨੰਦਾ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸੀ। ਉਹ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਿਭਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦੀ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਚਿੰਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪਾਤਰ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਵਾਲੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਨੰਬਰ ਉਤੇ ਉਹ ਮੱਧ-ਵਰਗੀ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜੋ ਵਿਉਪਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹਨ। ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰੀ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਚਾਰ ਇੰਜੀਨੀਅਰ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਰਾਇ ਸਾਹਿਬ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਰਿਟਾਇਰ ਕਾਰਜਕਾਰੀ ਇੰਜੀਨੀਅਰ ਹੈ ਤੇ 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਇੰਜੀਨੀਅਰ। 'ਚੋਰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਉਹ ਕਾਰਜਕਾਰੀ ਇੰਜੀਨੀਅਰ ਹੈ ਤੇ 'ਹੇਰਾ ਫੇਰੀ' ਵਿਚ ਪੈਨਸ਼ਨਰ। ਵਿਉਪਾਰਕ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਏ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਵੱਡੀ ਉਮਰ ਦੇ ਤੇ ਕੁਝ ਰਿਟਾਇਰ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਕੁਝ ਨੌਜਵਾਨ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜਿਵੇਂ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਪਰਮਾਨੰਦ ਤੇ ਸੁੰਦਰ ਲਾਲ, 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਜੈਕ੍ਰਿਸ਼ਨ; 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਪ੍ਰੋ. ਵੋਹਰਾ; 'ਜਿੰਨ' ਵਿਚ ਸੁਰੇਣ ਸਿੰਘ; 'ਚੋਰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਬ੍ਰਿਜਮੋਹਨ, 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' ਵਿਚ ਨਰਾਇਣ ਸਿੰਘ; 'ਇਹ ਡੁਮਣੇ' ਵਿਚ ਭਗਵਾਨ ਸਿੰਘ ਆਦਿ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹ ਰਹੇ ਨਵੇਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਨੌਜਵਾਨ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਝ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹਨ: ਜਿਵੇਂ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਸੁਭੱਦਰਾ; 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਕੰਵਲ ਕੁਮਾਰੀ; 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਪਦਮਾ ਪਾਰੀ; 'ਚੋਰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਸੁਲਖਸ਼ਣਾ ਆਦਿ। ਸੁਭੱਦਰਾ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ

ਬਾਕੀ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਦਿਆਰਥਣਾਂ ਹਨ। ਸੁਭੱਦਰਾ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਬੁਧੀਮਾਨ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਦਿਤੀ ਗਈ ਕਿਤਾਬ ਉਹ ਛੇਤੀ ਪੜ੍ਹ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਪਰਮਾਨੰਦ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, 'ਇਹ ਵਿਚਾਰੀ ਤੇ ਹੋਰ ਸਖ਼ਤੀ ਏ। ਜਦੋਂ ਮਾਂ ਜੀ ਪੜ੍ਹਦੀ ਨੂੰ ਵੇਖਦੀਆਂ ਨੇ, ਰੋਕ ਦੇਂਦੀਆਂ ਨੇ। ਏਸ ਗੱਲੋਂ ਤਕਰਾਰ ਵੀ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਏ। ਤੇ ਸੁਭੱਦਰਾ ਏਡੀ ਅਕਲ ਦੀ ਤੇਜ ਏ ਜੋ ਝਟਪਟ ਸਮਝ ਲੈਂਦੀ ਏ।" ਵੱਡੀ ਉਮਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਹੈ। ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਰੂੜ੍ਹੀਵਾਦੀ ਤੇ ਅੰਧ-ਵਿਸ਼ਵਾਸੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਾਲੀ ਤੇ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੀ। ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ। 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਪਰਮਾਨੰਦ ਆਪਣੀ ਵਿਧਵਾ ਭੈਣ ਨੂੰ ਸਹੁਰਿਉਂ ਲੈ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਵਿਆਹ ਕਿਤੇ ਹੋਰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ "ਸਾਡੇ ਬਦ-ਕਿਸਮਤ ਮੁਲਕ ਵਿਚ ਲੱਖਾਂ ਤੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀਆਂ ਬਰਬਾਦ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਨੇ। ਇਹ ਕੱਲੀ ਸੁਭੱਦਰਾ ਈ ਨਹੀਂ।" ਪਰਮਾਨੰਦ ਦੇ ਦੋਸਤ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ "ਕੌਮ ਦਾ ਇਕ ਪਾਸਾ ਈ ਮਾਰਿਆ ਹੋਇਆ ਏ।" ਸੁਭੱਦਰਾ ਦੇ ਦੂਜੇ ਵਿਆਹ ਦੀ ਗੱਲ ਬਿਰਜੂਸ਼ਾਹ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਉਹ ਗੁੱਸੇ ਵਿਚ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਸਿਰ ਸਵਾਹ ਇਹੋ ਜੇਹੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਦੇ ਜਿਹੜੀ ਧਰਮ-ਕਰਮ ਗਵਾ ਦਵੇ। ਤੈਨੂੰ ਤੇ ਲੋਕ ਲੱਜ ਜ਼ਰਾ ਨਹੀਂ ਰਹੀ।" ਪਰ ਪਰਮਾਨੰਦ ਬਾਰ ਬਾਰ ਧੀਰਜ ਨਾਲ ਸੋਚਣ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਤਰਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਮਨਵਾਉਣੀ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਇਰਾਦਿਆਂ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿੜ੍ਹ ਨਿਸ਼ਚਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ "ਪਰ ਇਹ ਤੁਸੀਂ ਵੀ ਸਮਝ ਲਉ ਪਈ ਜਿਸ ਕੰਮ ਨੂੰ ਮੈਂ ਠੀਕ ਸਮਝਣਾ, ਉਹਨੂੰ ਕਰਕੇ ਈ ਛੱਡਾਂਗਾ।" ਇਕ ਹੋਰ ਥਾਂ ਉਤੇ ਉਹ ਆਪਣੇ ਦੋਸਤ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪਿਤਾ ਨੂੰ ਕਹਿ ਦੇਵੇਗਾ, "ਅਜੇ ਵੀ ਮੰਨ ਜਾਉ ਤੇ ਮੁੜ ਬਰਾਦਰੀ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਾਵਾਂ ਕਰ ਦਈਏ, ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਲਾਵਾਂ ਤਾਂ ਹੋ ਈ ਗਈਆਂ ਨੇ। ਸੁਭੱਦਰਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਘਰ ਜਾਣ ਤੋਂ ਕੋਈ ਨਹੀਂ ਰੋਕ ਸਕਦਾ ਮੈਂ ਸਗੋਂ ਆਪ ਛੱਡ ਕੇ ਆਵਾਂਗਾ। ਫੇਰ ਇਹ ਕੀ ਕਰਨਗੇ?"

ਵਿਧਵਾ ਦਾ ਮਸਲਾ ਸਮਾਜ ਦਾ ਬੜਾ ਗੰਭੀਰ ਮਸਲਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨੂੰ ਵੇਖਦਿਆਂ ਪੜ੍ਹੇ-ਲਿਖਿਆਂ ਵੱਲੋਂ ਸੁਧਾਰ ਦੀਆਂ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਹੋਈਆਂ। 1913 ਵਿਚ ਵਿਧਵਾ ਵਿਵਾਹ ਸਹਾਇਕ ਸਭਾ ਲਾਹੌਰ ਵਿਚ ਸਰ ਗੰਗਾ ਰਾਮ ਵੱਲੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਸਾਲ ਵਿਚ ਹੀ 12 ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾਏ ਗਏ। 1922 ਵਿਚ ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ ਦੀ ਗਿਣਤੀ 453 ਹੋ ਗਈ ਅਤੇ 1931 ਤੱਕ 5464 ਸੀ।[10] ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਿਆ। ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਪਿੱਛੇ ਕਾਰਜ-ਸ਼ੀਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਨੰਦਾ ਦੇ ਪਾਤਰ ਤੇ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਪਰਸਪਰ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਦਾ ਕਥਨ ਹੈ, "ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਿਚ ਮੈਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਖਿੱਚਦੇ ਨੇ ਪਾਤਰ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ, ਸਮਝੋ ਤੁਸੀਂ ਇਕ ਨਵਾਂ ਜੀਵ ਰਚ ਰਹੇ ਹੋ। ਇਹ ਸ਼ਕਤੀ ਬੜੀ ਬਲਵਾਨ ਹੈ। ਰੱਬ ਵਰਗੀ ਸ਼ਕਤੀ।"[11] ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਨਾਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼

ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਲੋਟੂ ਚਰਿਤਰ ਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਪਿਛਾਂਹ-ਖਿੱਚੂ ਤੇ ਅੰਧ-ਵਿਸ਼ਵਾਸੀ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਦੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਦਲਦਲ ਵਿਚ ਫਸੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਪੜ੍ਹੀ-ਲਿਖੀ ਤੇ ਉਦਾਰ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਵੱਖਰੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਿਚ ਹੀ ਨੰਦਾ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਬਾਰੇ ਪਹੁੰਚ ਲੁਕੀ ਹੋਈ ਹੈ। 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਬਿਰਜੂਸ਼ਾਹ ਸ਼ਾਹੂਕਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰੂੜ ਸਿੰਘ ਵਰਗੇ ਜੱਟ ਉਸ ਦੇ ਕਰਜ਼ਾਈ ਹਨ। ਪਰਮਾ ਨੰਦ ਰੂੜ ਸਿੰਘ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਲੁਟ ਨੂੰ ਵੇਖਕੇ ਕੇਵਲ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਏਨਾ ਉਹਨੂੰ ਘਾਟਾ ਪਾਉਗੇ।" ਜੁਆਬ ਵਿਚ ਬਿਰਜੂਸ਼ਾਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਅਸੀਂ ਤੇ ਆਪਣਾ ਨਫ਼ਾ ਸੋਚਣਾ ਏਂ, ਸਾਨੂੰ ਉਹਦੇ ਘਾਟੇ-ਵਾਧੇ ਨਾਲ ਕੀਹ? ਬਿਉਪਾਰ ਵਿਚ ਏਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁੰਦਾ ਏ ਕਿ।" ਪਰਮਾਨੰਦ ਇਸ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਪਰ ਸਮਾਜਿਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਧਵਾ ਭੈਣ ਦੀ ਮੰਦੀ ਹਾਲਤ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਉਹ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਹੁਰਿਆਂ ਘਰੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਦੋਸਤ ਸੁੰਦਰ ਲਾਲ ਨਾਲ ਉਸਦਾ ਵਿਆਹ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਪਿਤਾ ਬਿਰਜੂਸ਼ਾਹ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅੜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਗੱਲ ਹੋਰ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਆਰ-ਥਿਕ ਹਾਲਤ ਨਾਲ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ ਦੀ ਗੱਲ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀ ਸੁਧਾਰਨ ਲਈ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਮਾਜਿਕ ਤੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਹਾਲਤ ਸੁਧਾਰਨ ਲਈ ਹੈ। 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਮਸਲਾ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਪਸੰਦ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਸਾਥੀ ਨੂੰ ਚੁਣਨ ਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਸੋਸ਼ਲ ਸਰਕਲ' ਵਿਚ ਘਰ ਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਉਦਾਰ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਮਸਲਾ ਹੈ। 'ਚੋਰ ਕੌਣ' ਵਿਚ ਬ੍ਰਿਜ ਮੋਹਨ ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਕਾਰਜ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਚੁਨਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਰਥਿਕਤਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰ-ਧਿਤ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਅਪਨਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਕਰਜ਼ਿਆਂ ਦੇ ਲੈਣ ਦੇ ਪੈਟਰਨ ਨੂੰ ਵੇਖੀਏ ਤਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕਰਜ਼ੇ ਮਾਮਲਾ ਤਾਰਨ ਲਈ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਤੇ ਫੇਰ ਡੰਗਰ ਖਰੀਦਨ ਲਈ। ਸਭ ਤੋਂ ਘਟ ਕਰਜ਼ੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਲਈ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ।[12] ਪਰ 'ਸੁਭੱਦਰਾ' ਵਿਚ ਕਰਜ਼ਾ ਕੁੜੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਲਈ ਤੇ 'ਮਾਂ ਦਾ ਡਿਪਟੀ' ਵਿਚ ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਪੜ੍ਹਾਈ ਵਾਸਤੇ ਲਿਆ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਸੁਹਾਗ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਵੱਡੀ ਉਮਰ ਦੇ ਦੁਹਾਜੂ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਆਰਥਿਕ ਮਜਬੂਰੀ ਕਰਕੇ ਹੈ ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਉਪਰ ਜ਼ੋਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਵਰ ਮੇਲੋ ਦੀ ਮਰਜ਼ੀ ਦਾ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਉਹ ਮਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਸਹੇਲੀ ਬਸੰਤੋ ਉਸ ਨੂੰ ਘਰ ਛੱਡ ਕੇ ਚਲੇ ਜਾਣ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਸ ਦੀ ਛੋਟੀ ਭੈਣ ਜਿਸ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਤੇ ਖਿਡਾਉਣਿਆਂ ਨਾਲ ਖੇਡਦੀ ਹੈ, ਉਸ ਨੂੰ ਬਿਨਾ ਮਰਜ਼ੀ ਤੋਂ ਵਿਆਹ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੋਵੇਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਔਰਤ ਦੀ ਮਰਜ਼ੀ ਨੂੰ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਖੁਦ

ਫੈਸਲਾ ਕਰਨਾ ਲੋਚਦੀ ਹੈ। ਦੋਨਾਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚਾਲੇ ਦਾ ਟਕਰਾਅ 'ਵਰ ਘਰ' ਵਿਚ ਵਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤੇ ਅਗਾਂਹ ਤੁਰਦਾ ਹੈ। ਜੈਕਿਸ਼ਨ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਰਹਿ ਕੇ ਐਮ. ਏ. ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਮਾਪੇ ਉਸ ਨੂੰ ਵਿਆਹ ਕਰਨ ਲਈ ਜ਼ੋਰ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਉਹ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਕੁੜੀ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਖੁਦ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇ। ਇਸੇ ਲਈ ਉਹ ਘਰ ਵਾਲਿਆਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਤੇ ਆਰਥਿਕ ਔਕੜਾਂ ਸਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਸਦੀ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ ਕੰਵਲ ਬੀ. ਏ. ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਦੀ ਹੈ ਪਰ ਫੇਰ ਵੀ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ 'ਇਤਨਾ ਪੜ੍ਹਾਉਣ ਦਾ ਕੀ ਫਾਇਦਾ ਜੇ ਸਾਨੂੰ treat ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਈ ਕਰਨਾ ਹੋਇਆ ਕਿ ਜਿੱਦਾਂ ਸਾਡੀ ਆਪਣੀ ਕੋਈ will ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ।" ਉਹ ਜੈਕਿਸ਼ਨ ਨਾਲ ਪ੍ਰੇਮ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਉਤੇ ਪੂਰਾ ਯਕੀਨ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਇਸ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਨੰਦਾ ਦੇ ਦੋ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਬਾਰੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਨਾਟਕ-ਜੀਵਨ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ ਪਰ ਨੰਦਾ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਸਿਖਰ ਹਨ, ਖਾਸ ਤੌਰ ਉਤੇ 'ਸੁਹਾਗ'। ਇਕਾਂਗੀ 'ਸੁਹਾਗ' ਤੇ ਬੇਬੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ' ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਹੈ। 'ਸੁਹਾਗ' ਗਰੀਬ ਪਰਿਵਾਰ ਦੀ ਕਥਾ ਹੈ ਜੋ ਆਰਥਕ ਔਕੜਾਂ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਕੁੜੀ ਨੂੰ ਖਾਂਦੇ-ਪੀਂਦੇ ਦੁਹਾਜੂ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਨਾ ਮੰਨ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਵੱਡੀ ਕੁੜੀ ਮੇਲੋ ਆਪਣੀ ਸਹੇਲੀ ਦੇ ਕਹਿਣ ਤੇ ਘਰੋਂ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਤੇ ਘਰ ਵਾਲੇ ਛਿਆਂ-ਸੱਤਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਛੋਟੀ ਕੁੜੀ ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਵਿਆਹ ਦੇਂਦੇ ਹਨ 'ਬੇਬੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ' ਇਕਾਂਗੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਚੰਗੇ ਘਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਸ਼ਾਮ ਦਾਸ ਸ਼ਰਾਬੀ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਪਤਨੀ ਰਾਮ ਭਜਨੀ ਦੁਨੀਆਂ ਤੋਂ ਉਪਰਾਮ ਧਰਮ ਕਰਮ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਾਮ ਦਾਸ ਦੇ ਜੁਆਰੀ ਦੋਸਤ ਉਸਨੂੰ ਧੋਖੇ ਨਾਲ ਲੁਟ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ, ਪਾਂਧਾ ਦਾਨ ਦੇ ਨਾਂ ਉਤੇ ਰਾਮ ਭਜਨੀ ਕੋਲੋਂ ਸਭ ਕੁਝ ਲੁਟ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਪਤੀ ਪਤਨੀ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਦੋਸ਼ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਗੱਲ ਸਾਂਝੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਸੁਚੇਤ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨੁਮਾਇੰਦੇ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਰੱਖ ਕੇ ਵੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਗੁੱਝਾ ਅਰਥ ਇਹ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਜੋ ਦੁਖਾਂਤ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਉਸਦਾ ਕਾਰਨ ਅਨਪੜ੍ਹਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕਾਂਗੀ ਉਸਦੇ ਵਿਦਿਆ-ਰਥੀ ਜੀਵਨ ਸਮੇਂ (1913-14) ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਉਸ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦਾ ਮੁਢਲਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ 'ਜਿੰਨ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ 1932 ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਜੱਟ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਵਹਿਮਾਂ-ਭਰਮਾਂ ਵਿਚ ਫਸੇ ਹੋਣਾ ਤੇ ਕਾਲਜ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸੁਰੈਣ ਸਿੰਘ ਵੱਲੋਂ ਜੋਗੀ ਦੇ ਜਿੰਨ ਕਢਾਉਣ ਦੇ ਢੋਂਗ ਨੂੰ ਨੰਗਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਗੁੱਝਾ ਅਰਥ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜੀਵਨ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨ ਹੀ ਟਾਲ ਸਕਦੇ ਹਨ। (ਚਲਦਾ)

ਹਵਾਲੇ ਅਤੇ ਟਿਪਣੀਆਂ

1. ਪਿਆਰਾ ਸਿੰਘ ਭੋਗਲ, "ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ" ਪੰਨਾ 434

2. ਕਾਲਾ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ, 'ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦਸ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਾਹਿਤਕਾਰ" ਪੰਨਾ 136-37

3. ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸੇਲ, "ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ" ਪੰਨਾ 404.

4. ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ (ਸੰਪਾ.), "ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੀਆਂ ਗਲਪ ਰਚਨਾਵਾਂ, ਪੰਨਾ 1.

5. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ : ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ, ਪੰਨਾ 32.

6 Census of India 1931, Part I, p. 234

7. Report on the Progress of Education in the Punjab 1930-31, p. 1,

8. Sukhdev Singh Sohal, The Middle Classes in the Punjab (1849-1947), unpublished Ph. D. Thesis, Guru Nanak Dev University, Amritsar, p. 62.

9 Ibid, p. 134.

10. Census of India 1931, part XVII, p. 188

11 ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ, 'ਮੈਂ ਕਿਵੇਂ ਲਿਖਦਾ ਹਾਂ', "ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ, ਪੰਨਾ 607.

12, Sukhdev Singh Sohal, The Middle Classes in the Punjab, p. 126-27

□

ਕਿਰਪਾ ਕਰਕੇ

1. ਆਪਣਾ ਚੰਦਾ ਸਮੇਂ-ਸਿਰ ਭੇਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰੋ।
2. ਚੰਦਾ ਮਨੀਆਡਰ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਡਰਾਫਟ ਰਾਹੀਂ ਭੇਜੋ।
3. ਚੰਦਾ ਭੇਜਣ ਸਮੇਂ ਆਪਣਾ ਮੈਂਬਰਸ਼ਿਪ ਨੰਬਰ ਜ਼ਰੂਰ ਲਿਖੋ।
4. ਪੁਸਤਕ ਲੜੀ ਦੇ ਅੰਕ ਹੁਣ ਵੀ ਪੀ ਪੀ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਭੇਜੇ ਜਾਂਦੇ।
5. ਪਤਾ ਬਦਲਣ ਤੇ ਸਮੇਂ-ਸਿਰ ਸੂਚਨਾ ਭੇਜੋ।



1 ਮਹਿੰਦਰ ਮਸਤੀ (ਮਰਹੂਮ)
2 ਰਮਣ ਦੂਬੇ (ਮਰਹੂਮ)

ਮਹਿੰਦਰ ਮਸਤੀ : ਸੱਚ ਅਤੇ ਬੇਬਸੀ

ਆਤਮਜੀਤ

ਮਹਿੰਦਰ ਮਸਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਉਹਨਾਂ ਗਿਣੇ-ਚੁਣੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸੀ ਜਿਹਨਾਂ ਨੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਇਕ ਵਿਅਕਤਿਤਵ ਬਣਾਇਆ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਲਈ ਆਪਣੀ ਵੱਖਰੀ ਥਾਂ ਬਣਾਉਣੀ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੈ। ਪਰ ਮਸਤੀ ਕੋਲ ਇਹ ਥਾਂ ਹੈ ਸੀ। ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਉਸਨੂੰ 1981 ਵਿਚ ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਨਾਲ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਿਆਂ ਦੇਖਿਆ ਤਾਂ ਉਹ ਇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ੀ। ਉਹ ਅਪਣੇ ਸਾਥੀਆਂ ਨੂੰ ਦੱਸ ਰਿਹਾ ਸੀ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਉਸ ਲਈ 'ਅੰਤਿਗਨੀ' ਦੀ ਖੋਜ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਕੰਮ ਸੀ ਤੇ ਕਿਵੇਂ ਇਕ ਦਿਨ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੀ ਇਕ ਕੁੜੀ ਸਚਮੁਚ ਅੰਤਿਗਨੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੀ ਉਸ ਕੋਲ ਆਣ ਪਹੁੰਚੀ ਸੀ। ਉਹ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਿੱਜ ਕੇ ਸਾਰੀ ਗੱਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ, ਉਸ ਦੀ ਥੀਏਟਰ ਪ੍ਰਤੀ ਲਗਨ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਕਾਫੀ ਸੀ। ਪਰ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂ ਮੇਰੇ ਮਨ ਤੇ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਬਣਿਆ ਕਿ ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹੈ ਜੋ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰ ਬਣੇ-ਬਣਾਤੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਬਣਾਏ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦੇ। ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਇਕ ਹੱਦ ਤੱਕ ਠੀਕ ਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਨੁਕਸਾਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਦਮੀ ਮਿਹਨਤ ਕਰਨੀ ਤਿਆਗ ਦੇਂਦਾ ਹੈ।

ਪਰ ਮਸਤੀ ਸੰਬੰਧੀ ਮੇਰਾ ਇਹ ਭੁਲੇਖਾ ਹੀ ਸੀ। ਮੈਂ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਥੀਏਟਰ ਲਈ ਉਸ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਨਵਾਂ ਸਾਂ। ਇਹ ਤਾਂ ਪੁਰਾਣੇ ਥੀਏਟਰ ਵਾਲੇ ਹੀ ਜਾਣਦੇ ਸਨ ਕਿ ਮਿਹਨਤ ਤੇ ਮਸਤੀ ਇਕ ਹੀ ਸ਼ਖ਼ਸ ਦੇ ਦੋ ਨਾਂ ਸਨ। ਉਸੇ ਹੀ ਸਾਲ ਮੈਂ ਆਪਣਾ ਨਾਟਕ 'ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰੱਖੀਏ ਨਾਂ' ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ। ਰੀਹਰਸਲਾਂ ਚੱਲ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਇਕ ਦਿਨ ਮਸਤੀ ਆਇਆ। ਅਸੀਂ ਸੈੱਟ ਸੰਬੰਧੀ ਫ਼ਿਕਰਮੰਦ ਸਾਂ। ਸਾਡਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਫ਼ਿਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਦਰੱਖਤ ਸੀ ਜਿਸ ਉਤੇ ਬੀ. ਐਨ. ਸ਼ਰਮਾ ਨੇ ਬਚਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਚਲਦੇ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਚੜ੍ਹਨਾ ਸੀ। ਮਸਤੀ ਨੇ ਸਾਡੇ ਫ਼ਿਕਰ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੂਰ ਕੀਤਾ ਜਿਵੇਂ ਇਹ ਉਸ ਦਾ ਹੀ ਫ਼ਰਜ਼ ਸੀ ਤੇ ਜਿਵੇਂ ਅਸੀਂ ਦੋਹਵੇਂ ਬੜੇ ਪੁਰਾਣੇ ਸਾਥੀ ਸਾਂ। ਮੈਨੂੰ ਯਾਦ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਉਸੇ ਹੀ ਦਿਨ ਤੋਂ ਸਾਡੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇਕ ਹਿੱਸਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਸਿਰਫ਼ ਸਾਡਾ ਸੈੱਟ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਖੜਾ ਕੀਤਾ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਵਿਉਂਤੇ ਸਨ ਤੇ ਫ਼ਜ਼ਲਦੀਨ ਦਾ ਰੋਲ ਵੀ ਖੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ

ਕੀਤਾ ਸੀ।

ਉਸਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ-ਪਹਿਲ ਮਿਲ ਕੇ ਮੈਨੂੰ ਬਹੁਤ ਹੈਰਤ ਹੋਈ ਸੀ ਕਿ ਇਹ 36-37 ਸਾਲ ਦਾ ਦਿਸਣ ਵਾਲਾ ਆਦਮੀ ਅਸਲ ਵਿਚ 53-54 ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਦਾ ਇਨਸਾਨ ਸੀ ਅਤੇ ਹਵਾਈ ਸੈਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਰੀਟਾਇਰ ਹੋ ਕੇ ਆਇਆ ਸੀ। ਫਿਰ ਹੋਰ ਹੈਰਾਨੀ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਹੋਈ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਦਿਲ ਤਾਂ 25-26 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਜੁਆਨ ਵਰਗਾ ਸੀ। ਉਪਰਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਰੀਹਰਸਲਾਂ ਦੌਰਾਨ ਅਸੀਂ ਇਕ ਰਾਤ ਇੰਨੇ ਪੱਛੜੇ ਕਿ ਇਕ ਮਿੱਤਰ ਦੇ ਘਰ ਸਾਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕਠਿਆਂ ਹੀ ਰਾਤ ਕੱਟਣੀ ਪਈ। ਸਵੇਰੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਤਿਆਰ ਹੋਣ ਲੱਗਾ ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਕਮੀਜ਼ ਬਹੁਤ ਗੰਦੀ ਸੀ। ਮੈਂ ਉਸ ਮਿੱਤਰ ਦੇ ਘਰ ਆਪਣੇ ਅਸਬਾਬ ਸਮੇਤ ਠਹਿਰਿਆ ਹੋਇਆ ਸਾਂ। ਮੈਥੋਂ ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਕਮੀਜ਼ ਦੀ ਮੰਗ ਕੀਤੀ। ਮੈਨੂੰ ਖੁਸ਼ੀ ਹੈ ਕਿ ਮੇਰੀ ਕਮੀਜ਼ ਉਸ ਦੇ ਪੂਰੀ ਆ ਗਈ ਸੀ। ਇਸ ਘਟਨਾ ਤੋਂ 10 ਕੁ ਦਿਨਾਂ ਬਾਅਦ ਸਾਡਾ ਨਾਟਕ ਵੀ ਹੋ ਗਿਆ। ਮਸਤੀ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਆ ਕੇ ਕਹਿਣ ਲੱਗਾ ਕਿ "ਕਮੀਜ਼ ਨਾ ਮੰਗੀਂ, ਮੈਂ ਦੇਣੀ ਨਹੀਂ, ਮੇਰੀ ਭਾਵੁਕਤਾ ਜੁੜੀ ਹੋਈ ਹੈ"। ਫਿਰ ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਕਹਾਣੀ ਸੁਣਾਈ। ਉਸ ਨੇ ਦੱਸਿਆ ਕਿ ਚੜ੍ਹਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਉਸਦਾ ਇਸ਼ਕ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਉਹ ਕਾਫ਼ੀ ਸੰਗਾਊ ਜਿਹਾ ਮੁੰਡਾ ਸੀ। ਕੁੜੀ ਨਾਲ ਗੱਲ ਕਰਨ ਦੀ ਹਿੰਮਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਉਸ ਵਿਚ। ਕੁਝ ਦਿਨਾਂ ਬਾਅਦ ਪਤਾ ਲੱਗਾ ਕਿ ਕੁੜੀ ਆਪਣੀ ਕਿਸੇ ਰਿਸ਼ਤੇਦਾਰ ਤੀਵੀਂ ਨਾਲ ਫਲਾਂ ਜਗ੍ਹਾ ਗੱਡੀ ਵਿਚ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਮਸਤੀ ਵੀ ਮਗਰ-ਮਗਰ ਤੁਰ ਪਿਆ। ਗੱਡੀ ਵਿਚ ਚੜ੍ਹ ਗਿਆ ਪਰ ਅਗਾਂਹ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਲੱਗਦਾ ਕਿ ਕੀ ਕਰੇ। ਜਦੋਂ ਇਕ ਸਟੇਸ਼ਨ ਤੇ ਗੱਡੀ ਰੁਕੀ ਤਾਂ ਰਾਤ ਪੈ ਰਹੀ ਸੀ। ਕੁੜੀ ਪਲੇਟਫਾਰਮ ਦੇ ਉਲਟ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਗੱਡੀ ਦੀ ਇਕ ਖਿੜਕੀ ਦੇ ਕੋਲ ਬੈਠੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਬਾਂਹ ਬਾਹਰ ਲਮਕਾਈ ਹੋਈ ਸੀ। ਮਸਤੀ ਗੱਡੀ ਚੋਂ ਉਤਰਿਆ ਤੇ ਜਿੰਨੀ ਦੇਰ ਉਹ ਗੱਡੀ ਉਥੇ ਖੜੀ ਰਹੀ ਉਸ ਬਾਂਹ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ। ਮਸਤੀ ਨੇ ਦੱਸਿਆ ਕਿ ਉਸ ਦਿਨ ਜਿਹੜੀ ਉਸ ਨੇ ਕਮੀਜ਼ ਪਾਈ ਸੀ ਉਹ ਬਿਲਕੁਲ ਮੇਰੀ ਕਮੀਜ਼ ਵਰਗੀ ਸੀ। ਮੇਰੀ ਕਮੀਜ਼ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਇਸ਼ਕ ਨਾਲ ਜੋੜ ਲਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਜੇ ਕੁਝ 'ਨਾਟਕ' ਵੀ ਸੀ ਤਾਂ ਉਹ ਮੈਨੂੰ ਇੰਨਾ ਖੂਬਸੂਰਤ ਲੱਗਾ ਕਿ ਮੈਂ ਮਸਤੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਕਿ ਇਸ ਖੁਸ਼ੀ ਵਿਚ ਤਾਂ ਉਹ ਕੋਈ ਹੋਰ ਵੀ ਰਲਦਾ-ਮਿਲਦਾ ਕੱਪੜਾ, ਜੇ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਹੋਵੇ, ਤਾਂ ਲੈ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਉਹ ਅਤਿ ਦਾ ਭਾਵੁਕ ਇਨਸਾਨ ਸੀ। ਮੈਂ ਉਸ ਨੂੰ ਆਖਰੀ ਵਾਰੀ ਇਸੇ ਹੀ ਸਾਲ 12 ਅਪ੍ਰੈਲ ਨੂੰ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਮਿਲਿਆ ਸਾਂ। ਉਹ ਟੀ ਵੀ ਲਈ ਕਈ ਕੰਮ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਮੇਰੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੀ ਮੰਗ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਾਂ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਲਈ ਗਏ ਸਾਂ। ਡਾ. ਸੁਤਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਨੂਰ ਦੇ ਯਤਨਾਂ ਨਾਲ ਮੰਚਣ ਦੇ 'ਹਾਸ਼ਮੀ ਅੰਕ' ਉਤੇ ਸੈਮੀਨਾਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਮਸਤੀ ਨੇ ਬੋਲਣ ਲਈ ਮੈਨੂੰ ਮੰਚ ਤੇ ਬੈਠਿਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਚਿਟ ਭੇਜੀ। ਉਹ ਮੰਚ ਤੇ ਆਇਆ ਪਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਾ ਬੋਲ ਸਕਿਆ। ਉਹ ਕੁੱਲ ਮਿਲਾ ਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਥਿਤੀ ਉਤੇ ਰੋ ਹੀ ਪਿਆ ਸੀ। ਤੇ ਰੋ ਕੇ ਉਹ ਤੁਰ ਗਿਆ ਸੀ। ਮਾਹੌਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਭਾਰਾ ਸੀ ਤੇ ਹੁਣ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ

ਬੋਝ ਚੁੱਕਣਾ ਕਠਿਨ ਵੀ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਮੈਨੂੰ ਲੱਗਾ ਕਿ ਉਹ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਾ ਕਹਿ ਸਕਿਆ।

ਮਸਤੀ ਉਸ ਤੜਪ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਗਲੇ ਨਾਲ ਲਾ ਲੈਣਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕਿਸੇ ਲਮਕੀ ਹੋਈ ਬਾਂਹ ਨਾਲ ਹੀ ਪਿਆਰ ਕਰਕੇ ਸਬਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮਸਤੀ ਉਸ ਵੇਗ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜੋ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਹੰਝੂ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਸਤੀ ਇਸ ਮੁਲਕ ਦੇ ਇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਤੇ ਭਾਵੁਕ ਸਚ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥਕ ਬੇਬਸੀ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ। ਜੇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਸਾਂਭ ਕੇ ਬੇਬਸੀ ਨੂੰ ਤੋੜ ਸਕੀਏ ਤਾਂ ਇਹ ਮਸਤੀ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਸ਼ਰਧਾਂਜਲੀ ਹੋਵੇਗੀ।

ਰਮਣ ਦੂਬੇ : ਜਨਮ ਜਾਤ ਕਲਾਕਾਰ

ਕਿਰਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸਾਲੀ

ਜੰਮੂ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦਾ ਇਕ ਆਪਣਾ ਹੀ ਮਜ਼ਾ ਹੈ। ਜੰਮੂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਡੋਗਰੀ ਹੈ ਸਟੇਟ ਦੀ ਉਰਦੂ ਅਤੇ ਹਿੰਦੀ ਇਸ ਲਈ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨੈਸ਼ਨਲ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਪਰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਪੜ੍ਹਾਈ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਇੰਗਲਿਸ਼ ਹੈ। ਐਸੇ ਮਾਹੌਲ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸਹੀ ਅਨੁਮਾਨ ਕੀ ਲਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਅਸਲ ਗਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜੰਮੂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੋਲੀ ਤੇ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਕਿਸੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ। ਫਿਰ ਜੇ ਕਿਧਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗੱਲ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਫਿਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਤਾਂਤਾ ਹੀ ਤਾਂ ਲਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਜੰਮੂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਿੱਚ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਹਨ ਉਥੇ ਜੰਮੂ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਲਈ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰਨਾ ਘਟ ਆਕਰਸ਼ਨ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਬੇਸ਼ਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਪੜਨਾ ਇਹਨਾਂ ਲਈ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਬੋਲਣਾ, ਸਮਝਣਾ ਤੇ ਅਭਿਵਿਅੱਕਤ ਕਰਨਾ ਇਕ ਆਮ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਹੈ। ਜੰਮੂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਅਸਲੋਂ ਸਾਰੇ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਮੁਕਾਮੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਪਰ ਇਹ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮਕਬੂਲੀਅਤ ਹੀ ਹੈ ਜੋ ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਰਹਿਣ ਤੇ ਮਜਬੂਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜੰਮੂ ਦੀ ਨਾਟ ਹਿਸਟਰੀ ਵਿਚ 'ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ' ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਰਜਿ. ਅਤੇ ਲਗਾਤਾਰ ਚਲਣ ਵਾਲਾ ਮੰਚ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ ਇਸ ਮੰਚ ਨਾਲ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇਸ ਵਕਤ ਤਕ 300 ਤੋਂ ਵੀ ਉੱਪਰ ਟੱਪ ਚੁਕੀ ਹੈ। ਬੜੇ ਸਹਿਜ ਜਿਹੇ ਲਗਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਅਤੇ ਜੰਮੂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦਿਲਾਂ ਵਿਚ ਘਰ ਕਰ ਗਏ। ਰਮਣ ਦੂਬੇ ਇਸ ਕਲੱਬ 'ਚ ਆਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਨਟਰਾਜ ਨਾਟਯ ਕੁੰਜ' ਨਾਟਕ ਸੰਸਥਾ ਵਿਚ ਦੋ ਨਾਟਕ ਖੇਡ ਚੁਕਿਆ ਸੀ। ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ 'ਫੰਦੀ' ਅਤੇ ਡੋਗਰੀ ਨਾਟਕ 'ਕੂੰਸ਼ ਜਾਦੀ ਲਈ ਦੋਵੇਂ ਵਾਰ ਉਸਨੂੰ ਅਕੈਡਮੀ

ਵਲੋਂ ਉਸਦੀ ਐਕਟਿੰਗ ਲਈ ਸਰਟੀਫਿਕੇਟ ਆਫ ਮੈਰਿਟ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁਕਾ ਸੀ। 'ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰਖੀਏ ਨਾਂ' ਵਿਚ ਰੂਪ ਲਾਲ ਦਾ ਰੋਲ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਦੂਰ ਹੋ ਜਾਣ ਕਾਰਨ ਰੋਲ ਵਿਹਲਾ ਸੀ। ਦੂਬੇ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਆਇਆ ਅਤੇ ਰੂਪ ਲਾਲ ਲਈ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਬੇਸ਼ਕ ਮੇਰੀ ਨਜ਼ਰੇ ਉਹ ਜਚਦਾ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਰ ਕੁਝ ਮਜਬੂਰੀ ਕਾਰਨ ਵੀ ਮੈਂ ਰੋਲ ਉਸ ਨੂੰ ਲਿਖਾ ਦਿੱਤਾ। ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੀ ਦਿਨਾਂ ਮਗਰੋਂ ਜਦ ਅਸੀਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਅਭਿਨਵ ਸਟੇਜ ਤੇ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪਿੱਛਲਾ ਰੂਪ ਲਾਲ ਭੁਲ ਗਿਆ।

ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਮੰਦਰ ਪਠਾਨਕੋਟ ਵਲੋਂ ਆਯੋਜਤ ਆਲ ਇੰਡੀਆ ਨਾਟਕ ਮੇਲੇ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਮੰਚ ਵਲੋਂ 'ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰਖੀਏ ਨਾ' ਹੀ ਲੈ ਕੇ ਗਏ। ਪੂਰੇ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਕਰੀਬ 16 ਟੀਮਾਂ ਆਈਆਂ ਸਨ ਜਿਸ ਵਿਚੋਂ ਰਮਣ ਦੂਬੇ ਨੂੰ ਹੀ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਲਈ ਬੈਸਟ ਐਕਟਰ ਦਾ ਸਨਮਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਮੇਰੇ ਲਈ, ਮੇਰੇ ਕਲੱਬ ਲਈ ਅਤੇ ਖੁਦ ਰਮਣ ਦੂਬੇ ਲਈ ਬੜੀ ਵਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਸੀ। ਉਸਦਾ ਰੋਲ ਇਤਨਾ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕੇ ਜਿੱਧਰ ਵੀ ਦੂਬੇ ਜਾਏ 'ਮੇਰੀ ਸ਼ੀਲਾ'.. ਨਾਲ ਉਸਦਾ ਸਵਾਗਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ।

ਅਕਤੂਬਰ 88 ਨੂੰ ਘੋਸ਼ਤ ਬੈਸਟ ਐਕਟਰ 26 ਅਪ੍ਰੈਲ 89 ਨੂੰ ਸ਼ੁਹਰਤ ਦੀ ਆਖਰੀ ਪਉੜੀ ਤੇ ਪੁੱਜ ਕੇ ਸਾਥੋਂ ਜੁਦਾ ਹੋ ਗਿਆ।

ਦੂਬੇ ਦਾ ਜਨਮ 24 ਅਕਤੂਬਰ 1966 ਵਿਚ ਜੰਮੂ ਦੇ ਇਕ ਨਿਮਨ ਮਧ ਵਰਗ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਦਸਵੀਂ ਤਕ ਸਕੂਲ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਿਆ। ਪਰ ਦਸਵੀਂ ਪਾਸ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਸਕੂਲ ਛਡ ਛੋਟੇ-ਮੋਟੇ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲਗ ਪਿਆ। ਮੁਹੱਲੇ ਦੇ ਮੁੰਡੇ-ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਚੁਟਕਲੇ ਸੁਣਾਨੇ, ਹਸਣਾ ਅਤੇ ਹਸਾਣਾ ਉਸਦਾ ਸ਼ੁਗਲ ਸੀ ਜੋ ਆਖਿਰ ਤਕ ਰਿਹਾ। ਸੰਨ 1987 ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪੇਟ ਵਿਚ ਕੁਝ ਖਰਾਬੀ ਜਾਪਣ ਲੱਗੀ, ਮਾੜਾ ਮੋਟਾ ਇਲਾਜ ਕਰਵਾ ਛਡਨਾ ਤੇ ਬੱਸ। ਪਰ ਦਿਨੋ-ਦਿਨੋ ਪੇਟ ਸੁਜਨ ਲਗ ਪਿਆ ਅਤੇ ਉਹ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੋਣ ਲਗ ਪਿਆ। ਰੋਟੀ ਹਜ਼ਮ ਨਾ ਹੋਵੇ, ਮਾੜੀ ਮਾੜੀ ਦਰਦ ਹਮੇਸ਼ ਪੇਟ ਵਿਚ ਰਹੇ। ਪਰ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸ਼ੌਕ ਲਈ ਉਹ ਇਹ ਸਭ ਪੀੜਾਂ ਜਰਦਾ ਗਿਆ। ਯਾਰ ਬੇਲੀ ਮੁਕੰਮਲ ਇਲਾਜ ਦੀ ਵੀ ਸਲਾਹ ਦੇਣ ਪਰ ਖਰਚ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ੇ ਨੂੰ ਸੋਚ ਉਹ ਗੱਲ ਕਲ ਤੇ ਪਾਂਦਾ ਰਿਹਾ। ਹਾਲਤ ਗੰਭੀਰ ਹੁੰਦੀ ਵੇਖ ਯਾਰਾਂ ਨੇ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਜਾ ਕੇ test ਕਰਵਾਏ। ਅੰਤੜੀਆਂ ਦਾ ਤਪਦਿਕ ਬਣ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ ਬਿਮਾਰੀ ਦਿੱਲੀ ਜਾਕੇ ਅੰਤੜੀਆਂ ਦਾ ਕੈਂਸਰ ਬਣ ਗਈ। ਆਪਣੀ ਮੌਤ ਤੋਂ 4 ਮਹੀਨੇ ਪਹਿਲੇ ਆਪਣੀ ਬੀਮਾਰੀ ਦਾ ਪਤਾ ਲਗ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਪਰ ਤਬੀਅਤ ਆਖਰ ਤਕ ਖੁਸ਼ ਰਹੀ। ਲੋਕੀ ਉਸ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਘਰ ਜਾਂਦੇ ਤਾਂ ਉਹ ਹੱਸ ਕੇ ਕਹਿੰਦਾ "ਅਜੇ ਤਾਂ ਮੈਂ ਜਿਉਂਦਾ ਹਾਂ ਬੂਥਾ ਲਟਕਾ ਕੇ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹੋ।"

ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਇਤਨਾ ਸ਼ੌਕ ਕਿ ਨਾਟਕ ਲਈ ਸਭ ਕੁਝ ਕੁਰਬਾਨ। ਅਸੀਂ ਰਿਹਰਸਲ

ਸ਼ਾਮੀ ਪੰਜ ਵਜੇ ਰੱਖੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਉਹ ਰੋਜ਼ ਪੁੱਜੇ 7 ਵਜੇ। ਇਕ ਦਿਨ ਮੈਂ ਚੰਗਾ ਡਾਂਟਿਆ ਕਿ ਵਕਤ ਸਿਰ ਆਇਆ ਕਰ। ਦੂਜੇ ਦਿਨ ਮੈਂ ਵੇਖਿਆ ਉਹ ਮੈਥੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲੇ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਮੈਂ ਕਿਹਾ "ਦੂਬੇ ਅੱਜ ਕੀ ਗਲ ਹੈ?" ਉਹ ਹਸਿਆ ਤੇ ਕਹਿਣ ਲਗਾ, ਹੁਣ ਮੈਂ ਕਦੇ ਲੇਟ ਨਹੀਂ ਹੋਵਾਂਗਾ, ਕਿਉਂਕਿ ਮੈਂ ਜਿੱਥੇ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਸਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਛੁੱਟੀ ਮੰਗੀ ਤਾਂ ਉਹ ਕਹਿਣ ਲਗਾ ਜਾ ਤੇਰੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਛੁੱਟੀ ਆਪਣਾ ਹਿਸਾਬ ਲੈ ਲੈ।

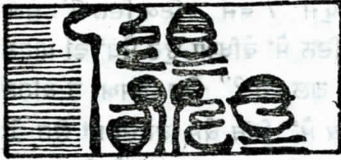
ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਪਠਾਨਕੋਟ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਲਈ ਆਉਣਾ ਸੀ ਤਾਂ ਮੈਂ ਇਕ ਹੋਰ ਕਲਾਕਾਰ ਭਾਰਤੀ ਨੂੰ ਕਹਿਣ ਗਿਆ। ਦੂਬੇ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਦਾ ਘਰ ਇਕੋ ਮੁਹੱਲੇ ਵਿਚ ਸੀ। ਭਾਰਤੀ ਮੈਨੂੰ ਬਾਹਰ ਸੜਕ ਤੇ ਹੀ ਮਿਲ ਪਿਆ, ਕੁਝ ਪਰੇਸ਼ਾਨ ਜਿਹਾ। ਮੇਰੀ ਗੱਲ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਉਹ ਬੋਲ ਪਿਆ, "ਨਾਟਕ ਖੇਡਣਾ ਹੈ? ਮੇਰੀ ਮਾਤਾ ਦੀ ਮੌਤ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਉਹ ਬਿਸਤਰ ਤੇ ਪਈ ਹੈ ਮੈਂ ਸਸਕਾਰ ਦਾ ਬੰਦੋਬਸਤ ਕਰਨ ਚਲਿਆ ਹਾਂ, ਦੂਬੇ ਵੀ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਪਰ ਅਜੇ ਜਿਉਂਦਾ ਹੈ।" ਐਸੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਮੈਨੂੰ ਸਮਝ ਨਹੀਂ ਸੀ ਆ ਰਹੀ ਮੈਂ ਕੀ ਕਰਾਂ? ਦੂਬੇ ਕੋਲ ਗਿਆ। ਮੈਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਉਹ ਖਿੜ ਗਿਆ, ਮੰਜੀ ਤੋਂ ਉਠਿਆ ਤੇ ਕਹਿਣ ਲਗਾ "ਮੈਂ ਖਾ ਪੀ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ, ਪਰ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਲ ਜ਼ਰੂਰ ਚਲਾਂਗਾ।"

ਆਖਰੀ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਪਰ ਛੁਪ-ਛੁਪਾ ਕੇ ਆਉਂਦਾ ਅਤੇ ਚੁਪ ਕਰ ਕੇ ਬੈਠ ਕੇ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਦਾ ਰਹਿੰਦਾ।

ਉਸਦੀ ਸੂਰਤ ਹੀ ਐਸੀ ਸੀ ਕਿ ਬੰਦਾ ਵੇਖ ਕੇ ਹੱਸ ਪਵੇ, ਪਰ ਆਪ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੱਸਦਾ। ਇਕ ਦਿਨ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਵਿਚ ਲੱਡੂ ਲੈ ਆਇਆ। ਕਹਿਣ ਲਗਾ ਪੂਰੇ ਜੰਮੂ ਵਿਚ ਸ਼ੋਰ ਪੈ ਗਿਆ ਹੈ, ਦੂਬਾ ਪਾਸ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ, ਦੂਬਾ ਪਾਸ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਤਵੀਂ ਵਾਰ ਦਸਵੀਂ ਚੋਂ ਪਾਸ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਆਪਣੀ ਕਹਾਣੀ ਸੁਣਾਂਦਿਆਂ ਦਸਦਾ, 'ਜਦ ਮੈਂ ਸਤਵੀਂ ਵਾਰ ਦਸਵੀਂ ਦਾ ਇਮਤਿਹਾਨ ਦੇਣ ਸੈਂਟਰ ਵਿਚ ਗਿਆ ਤਾਂ ਮੁੰਡੇ ਮੇਰੇ ਅੱਗੇ ਪਿੱਛੇ ਖੜੇ ਹੋ ਗਏ ਅਤੇ **Sir Sir** ਲਗੇ ਕਰਨ। ਉਹਨਾਂ ਸੋਚਿਆ ਮੈਂ ਕੋਈ ਸੁਪਰਵਾਈਜ਼ਰ ਹਾਂ, ਪਰ ਜਦ ਮੈਂ ਵੀ ਉਹਨਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਬੈਠ ਕੇ ਪੇਪਰ ਦੇਣ ਲਗਾ ਤਾਂ ਸਾਰੇ ਹਸਣ ਲਗੇ।"

ਆਪਣੇ ਛੋਟੇ ਜਿਹੇ ਨਾਟ-ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਰਮਣ ਦੂਬੇ ਆਪਣੀਆਂ ਅਭੁੱਲ ਯਾਦਾਂ ਸਾਨੂੰ ਦੇ ਕੇ ਸਦਾ ਲਈ ਸਾਥੋਂ ਵਿਛੜ ਗਿਆ ਹੈ।

◻



1 ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ
2 ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ

ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ/ਆਤਮਜੀਤ/ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀ: ਟੈਕਸਟ-ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ/ਪੰਨੇ 224/ਮੁੱਲ 26 ਰੁਪਏ/ਵਿਵੇਚਕਾਰ : ਬ. ਸ. ਰਤਨ (ਡਾ.)

ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਇਕ ਅਧਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਿਖਿਆਰਥੀਆਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਸਾਂਝੇ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਹ ਕਿਤਾਬ ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਅਨੁਭਵਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਹੀਂ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕ ਪਾਠ ਪੁਸਤਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਤ ਤਕਨੀਕੀ ਨੁਕਤਿਆਂ ਅਤੇ ਕਰਮਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਹੈ। ਇਸ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਸੁਚੱਜੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਗੱਲਾਂ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰੀ ਨੀਰਸ ਤੇ ਰੁੱਖੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਰ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਰੋਚਿਕਤਾ, ਸਵਾਦ ਤੇ ਨਿੱਜੀ-ਸੰਵਾਦ ਅਰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨੀ ਤਰੀਕਾ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਬਹੁਤ ਰਸੀਲੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦੁਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਲਈ ਸੰਭਵ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਕੇਵਲ ਅਕਾਦਮਿਕ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਕ ਜੀਉਂਦਾ ਜਾਗਦਾ ਅਧਿਆਪਕ ਵੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧ ਇਕ ਸੁਘੜ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ। ਉਸਦੇ ਇਹੋ ਵਿਕੋਲਿਤਰੇ ਅਨੁਭਵ ਇਸ ਪਾਠ-ਪੁਸਤਕ ਨੂੰ, ਬਗੈਰ ਆਪਣੀ ਮਰਿਆਦਾ ਗਵਾਉਣ ਦੇ, ਸਾਹ ਘੁੱਟਵੀਂ ਉਪਚਾਰਕਤਾ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕਹੀ ਗਲ ਨੂੰ ਇਕ ਅਹਿਮ ਪ੍ਰਮਾਣੀਕਤਾ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਪੂਰੇ ਵੇਗ ਨਾਲ ਆਖੀ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਆਪਣੇ ਕਥਨ ਨੂੰ ਸੁਣਨ-ਪੜ੍ਹਨ ਵਾਲੇ ਤਕ ਪੂਰਾ-ਸੂਰਾ ਪਹੁੰਚਾਉਣਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਆਮ ਬੋਲ-ਚਾਲ ਦੇ ਬਹੁਤ ਨੇੜੇ ਹੈ ਤੇ ਉਸਨੂੰ ਦੂਜੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਣ ਦੀ ਵੀ ਕੋਈ ਝਿਜਕ ਨਹੀਂ :

> "ਕੁਝ ਰੀਹਰਸਲਾਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਮੂਵਜ਼ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਕੁਝ ਕੁ ਇੰਪਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਸ ਇੰਪਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਨੂੰ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਿਕ ਰੱਖ ਵੀ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਖਾਰਜ ਵੀ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।"

> "ਨਾ ਕੇਵਲ ਇਸ ਨਾਲ ਐਕਟਿੰਗ ਏਰੀਆ ਹੀ ਘਟ ਜਾਵੇਗਾ ਬਲਕਿ ਉਸ ਮੰਚ ਉਤੇ ਮਾਸ ਵੀ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ।"

ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲੋਂ ਤੋੜ ਕੇ ਪੜ੍ਹੀਆਂ ਉਪਰੋਕਤ ਟੂਕਾਂ ਸ਼ਾਇਦ ਹਾਸੋ-ਹੀਣੀਆਂ ਲਗ ਰਹੀਆਂ ਹੋਣ, ਪਰ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹੋਏ ਨਾ ਕੇਵਲ ਇਹ ਸੁਭਾਵਿਕ ਜਾਪਦੀਆਂ ਹਨ ਸਗੋਂ ਆਪਣਾ ਪੂਰਾ ਅਰਥ ਵੀ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਰਣੇ-ਮਈ ਸਤਰਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੇ ਸਾਰੇ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦ ਆਪਣੀ ਵਿਆਖਿਆ ਸਹਿਤ ਪੜ੍ਹਨ ਵਾਲੇ ਕੋਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਪਹੁੰਚ ਚੁੱਕੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਆਤਮਜੀਤ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਇਹ ਕਹਿਕੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ

> "ਥੀਏਟਰ ਦੇਖਣ ਵਿਚ ਜਿੰਨੀ ਦਿਲਚਸਪ ਸ਼ੈ ਹੈ, ਸਮਝਣ ਤੇ ਸਮਝਾਉਣ ਵਿਚ ਉਨੀ ਹੀ ਕਠਿਨ ਹੈ।"

ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪ ਇਸ ਕਠਿਨ ਗਲ ਨੂੰ ਸਰਲ ਕਰਕੇ ਦਸਣ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਪੁਸਤਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਭਰਪੂਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪ੍ਰੈਕਟੀਕਲ ਸੁਝਾਵਾਂ ਨਾਲ, ਜੋ ਕਿ ਉਦਾਹਰਣ ਸਹਿਤ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ, ਵੀ ਭਰੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੱਡੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਭ ਰਾਹੀਂ ਕੋਈ ਜਕੜਨ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦਾ ; ਇਉਂ ਨਹੀਂ ਮਹਿਸੂਸ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਬਸ ਇਹੀ ਆਖਰੀ ਤਰੀਕੇ ਹਨ। ਸਾਰੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਜਣਨ-ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਹਿਤ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰੈਕਟੀਕਲ ਸੁਝਾਅ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤ ਵੀ ਮੁੱਦੇ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਹਿਤ ਹਨ ਤੇ ਇਕ ਸੰਭਵ ਪ੍ਰਗਟ ਕਿਰਿਆ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹਨ—ਕੋਈ ਰੱਬੀ-ਦੇਵੀ ਮਾਡਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਨੁਕਰਣ ਕਰਾਉਣ ਵਾਸਤੇ ਨਹੀਂ।

ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੱਖੋਂ ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਮੁਖ ਨੁਕਤੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਹਨ :

1. "ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸਰਵ-ਉੱਚ ਤੇ ਸਰਵ-ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਲਾਕਾਰ ਹੈ।"
2. ਨਾਟਕ ਦੀ "ਸਮੁੱਚਤਾ"
3. ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ "ਸਹਿਜਤਾ"
4. ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ "ਯਥਾਰਥਕ ਸ਼ੈਲੀ" ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤੀ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ
5. ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਾਸਤੇ ਵਿਸ਼ਾਲ "ਜੀਵਨ ਅਨੁਭਵ" ਲਈ ਹਮੇਸ਼ਾ ਯਤਨਸ਼ੀਲ ਰਹਿਣ ਦੀ ਲੋੜ
6. ਨਾਟਕ ਦੀ "ਲੈਅ, ਤੋਰ"
7. ਵਿਧੀਆਂ, ਤਕਨੀਕਾਂ ਦੀ "ਥੀਮਿਕ ਸਾਰਥਕਤਾ"
8. "ਇਕਸੁਰਤਾ"—ਨਾਟਕ ਨਾਲ, ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਸਭ ਕਾਰਿੰਦਿਆਂ/ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨਾਲ

ਉਪਰੋਕਤ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦੀ ਸੇਧ ਵਿਚ ਹੀ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਸਾਰੀ ਕਿਤਾਬ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸਬੰਧਿਤ ਮੁੱਦਿਆਂ ਉਪਰ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਦਾ ਇਕ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਉਸਰਦੀ, ਵਧਦੀ, ਤੁਰਦੀ ਸੰਗਲੀ ਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਬਣਦਾ ਹੈ।

ਪੜਚੋਲ ਉਦੋਂ ਤੀਕ ਸੰਪੂਰਨ ਨਹੀਂ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਜਦੋਂ ਤੀਕ ਕੁਝ ਨੁਕਸ ਨਾ ਦੱਸ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ। ਪਰ ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਵਿਚ ਨੁਕਸ ਲਭਣ ਲਈ ਖਾਸ ਉਪਰਾਲਾ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ, ਅਸੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਦਿੱਤੇ ਰੇਖਾਚਿਤਰ ਹੋਰ ਸੂਹਜ ਮਈ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਸਨ, ਇਸ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਕਰਤਿਆਂ ਬਰੇ ਵੀ ਇਕ ਅਧਿਆਇ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਸੀ; ਕੁਝ ਕੁ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਸਥਾਰ ਚਾਹੀਦਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਹਰਪਾਲ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਤਰੀਕਿਆਂ ਵਿਚ ਢਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦੂਸਰੀ ਜਗਾਹ ਤੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਔਕੜਾਂ ਬਾਰੇ; ਰੌਸ਼ਨੀ ਕਨੌੜੇ ਨਾਲ ਲਿਖਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਸੀ ਹੋੜੇ ਨਾਲ ਨਹੀਂ; ਅਖੀਰਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਕਾਹਲ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ ਲੇਖਕ ਵੱਲੋਂ ਵੀ ਤੇ ਛਾਪੇ ਖਾਨੇ ਵਾਲਿਆ ਵੱਲੋਂ ਵੀ, ਇਤਿਆਦਕ।

ਦੋ ਮੁੱਦਿਆਂ ਉਪਰ ਭਰਵੀਂ ਬਹਿਸ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ ਇਸ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਹੈ ਰੰਗ-ਅਰਥ-ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਹੈ ਸੰਗੀਤਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਨੁਕਤਿਆਂ ਉਪਰ ਕੋਈ ਮੌਲਿਕ ਗਲ ਕਹਿਣ ਦੀ ਥਾਂ, ਰੰਗਾਂ ਬਾਰੇ ਤਾਂ ਪੱਛਮੀ ਰੰਗ-ਵਿਧਾਨ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਰਸਮੀ ਗੱਲ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਹੁਧਾਰੀ ਲਈ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵੀ ਆਮ ਚਲੰਤ ਲਹਿਜ਼ੇ ਵਿਚ ਵਰਤ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਪਾਠ-ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਸ਼ਾਇਦ ਇਹੋ ਜਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੀ ਵਾਜਬ ਹੋਵੇ ਪਰ ਇਸ ਪਾਠ-ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਸਤਰ ਏਨੇ ਵਧੀਆ ਨੇ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਮੁੱਦਿਆਂ ਉਪਰ ਦਿੱਤੀ ਚਲੰਤ ਕਿਸਮ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਅਖਰਦੀ ਹੈ, ਖਾਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਜੋ ਆਤਮਜੀਤ ਦੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਇਕ-ਪਰਤੀ ਮੰਤਵ ਹਿਤ ਰਚੀਆਂ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਪੜ੍ਹਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿਚੋਂ ਸੰਕਲਪਾਂ ਦੀ ਪੱਧਰ ਉਪਰ ਵੀ ਨਿਰਣੇ ਕੀਤੇ ਲੱਭਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਸ ਆਤਮਜੀਤ ਦੀ ਆਪਣੀ ਜਗਾਈ ਹੋਈ ਹੈ।

ਪਾਠ-ਪੁਸਤਕ ਦ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਰਚਨਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਉੱਚੇ ਪਾਏ ਦੀ ਹੈ। ਪਾਠਕ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹਣ ਦੀ ਥਾਂ ਉਸਨੂੰ ਮੁਕਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦਿਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਭੁਲੇਖੇ ਨਹੀਂ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਅਜਿਹੇ ਕਿਤਨੇ ਹੀ ਵਾਕ ਅਤੇ ਨਿਰਣੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਇੰਨ-ਬਿੰਨ ਟੂਕ-ਰੂਪੀ ਕਸਵਟੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤੇ ਜਾਣਗੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਲਈ ਵੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਨਗੇ।

ਵਿਚ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਅਜੋਕੀ ਹਾਲਾਤ ਉਪਰ ਕੀਤੀਆਂ ਟਿਪਣੀਆਂ ਆਪਣੀ ਖਾਸ ਪ੍ਰਮਾਣੀਕਤਾ ਰੱਖਦੀਆਂ ਹਨ।

ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਅੰਤ ਤੇ ਇਕ ਭਰਪੂਰ ਪੁਸਤਕ-ਸੂਚੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਲੇਖਕ ਦੇ ਸਚਿਆਰੇ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਹੈ।

ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ/ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ/ਮੁਕਤਾ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ/10 ਰੁ:, 30 ਰੁ: (ਪੱਕੀ ਜਿਲਦ) **ਰੀਵੀਊਕਾਰ : ਦਲਵੀਰ 'ਗਿੱਲ'**

ਕੁਝ ਸਮਾਂ ਪਹਿਲਾਂ, ਜਿਥੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਸਿਰਫ 'ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ' ਜਾਂ 'ਪੂਰਨ ਭਗਤ'

ਦੇ ਹੀ ਡਰਾਮੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ, ਉਥੇ ਅਜ-ਕਲ੍ਹ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਸਿਆਸੀ ਸੂਝ ਵਾਲੇ ਡਰਾਮਿਆਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਗੁਰਸ਼ਰਨ 'ਭਾਅ ਜੀ' ਦਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬੇਅੰਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਈ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧ ਮੰਚਕਰਮੀ ਵੀ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ ਹਨ; ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ' ਦਾ ਨਾਂ ਆਮ ਜਾਣਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ— ਐਕਟਰ ਵਜੋਂ ਵੀ ਤੇ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਵਜੋਂ ਵੀ। 'ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ' ਨਾਮੀ 4 ਨਾਟਕੀ/ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੇ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਆਪਣੀ ਜਾਣ-ਪਛਾਣ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਜੋਂ ਵੀ ਕਰਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਇਸ ਉਦਮ ਨੂੰ ਜਿਥੇ 'ਖੁਸ-ਆਮਦੀਦ' ਕਹਿਣਾ ਬਣਦਾ ਹੈ, ਉਥੇ ਕਿਤਾਬ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਵੇਸਰ ਉਰਫ ਪੰਡਤ ਜੀ (ਜੋ ਖੁਦ ਇਕ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧ ਕਲਾਕਾਰ ਹਨ ਤੇ 8000 ਤੋਂ ਉਪਰ ਨਾਟਕ ਸ਼ੋਅ ਦੇਣ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਰਖਦੇ ਹਨ) ਦਾ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹੋਣਾ ਬਣਦਾ ਹੈ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਤੀਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ।

ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਦੇ ਆਰ-ਪਾਰ ਝਾਕਣ ਲਈ ਮੈਂ ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੁਸਤਕ ਉਲਟ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਪੜਚੋਲਾਂਗਾ—

ਕਿਤਾਬ ਦਾ ਆਖਰੀ ਨਾਟਕ ''ਕੁੱਤਾ' ਜਸਬੀਰ ਭੁੱਲਰ ਦੀ ਏਸੇ ਨਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜੋ ਸਮਾਜਵਾਦੀ-ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਲੇਖਕ ਦੇ ਅਸਲ ਫਰਜ਼ ਜਮਾਤੀ ਚੇਤਨਾ ਜਗਾ ਕੇ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਤੇਜ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਫਰਜ਼ 'ਤੋਂ ਰਤਾ ਕੁ ਅਵੇਸਲੇ ਹੋ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਤੇ ਕੇਵਲ ਮੱਧ-ਵਰਗ ਉਪਰ ਮਾਮੂਲੀ ਜਿਹੀ ਚੋਟ ਕਰਨ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਲੋੜੀਂਦੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੱਡੀ ਟੀਮ, ਕਾਸਟੀਊਮ ਅਤੇ ਮੰਚ-ਜੜ੍ਹਤ ਆਦਿ ਦਾ ਖਰਚਾ ਇੰਨਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਮ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਪਰੋਖੋਂ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਬਾਹਰ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ। ਆਮ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਵਿਤੋਂ-ਬਾਹਰਾ ਤੇ ਆਮ-ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਮਝੋਂ ਬਾਹਰਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਨਾਟ-ਪਾਠਕ ਦਾ ਧਿਆਨ ਇੰਨਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਹੀਂ ਖਿੱਚਦਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਇਸ ਨੂੰ 'ਨੁੱਕੜ-ਨਾਟਕ' ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਖੇਲਣਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵੀ ਇਹ ਆਮ ਦਰਸ਼ਕ ਤਕ ਪਹੁੰਚ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਸ਼ਹੀਦ ਸਫਦਰ 'ਹਾਸ਼ਮੀ' ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ਕਿ ਨਾਟ-ਕਰਮੀ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਤੀਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲਿਜਾ ਸਕਣ। ਸ਼ਹੀਦ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, ''ਜੇ ਲੋਕ ਥੀਏਟਰ ਤਕ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਤਾਂ ਥੀਏਟਰ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਜਾਵੇ।'' ਪਰ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਸਿਰਫ 'ਨੁੱਕੜ' ਸ਼ੈਲੀ ਹੀ ਪਹੁੰਚ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸੋ ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੀ ਰਹੇਗਾ।

ਕਿਤਾਬ ਨੂੰ ਉਲਟ-ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹਦਿਆਂ ਅਗਲਾ ਨਾਟਕ ''ਧੁੱਖਦਾ-ਰੋਹ' ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਜੋ ''ਜਿਵੇਂ ਹੈ ਠੀਕ ਹੈ'' ਦੀ ਪਿਛਾਂਹ-ਖਿਚੂ ਰੂੜੀ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜਤਾ ਕਰਦੀ ਅਜੀਤ ਕੌਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ''ਸਾਨੂੰ ਕੋਈ ਤਕਲੀਫ ਨਹੀਂ'' ਉੱਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। 'ਧੁੱਖਦਾ ਰੋਹ' ਮਾਲਕਾਂ ਦੇ ਟੁੱਕਾ ਤੇ ਪਲਣ ਵਾਲੇ ਇਕ ਮਜ਼ਦੂਰ ਪ੍ਰੀਤਮ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ, ਜੋ ਆਪਣੀ

ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬਾਰੇ ਨਵੇਂ ਸਿਰਿਓਂ ਸੋਚ ਕੇ ਅਸਤੀਫ਼ਾ ਦੇ ਦੇਣ ਕਾਰਨ, ਮਾਲਕਾਂ ਵੱਲੋਂ ਚੋਰੀ ਦੇ ਕੇਸ ਵਿਚ ਫਸਾ ਕੇ, ਪੁਲੀਸ ਹੱਥੋਂ ਕੁਟ-ਮਾਰ ਕਰਾਉਣ ਉਪਰੰਤ ਤਫਤੀਸ਼ ਬਹਾਨੇ ਫੈਕਟਰੀ ਦੇ ਤੇਜ਼ਾਬ ਦੇ ਟੈਂਕਰ ਵਿਚ ਸੁੱਟ ਕੇ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਭਾਵੇਂ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਤੇ ਪ੍ਰੀਤਮ ਦਾ ਭਰਾ ਰੋਹ ਵਿਚ ਹਨ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੋਹ ਧੁਖਦਾ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਜਦੋਂ ਪ੍ਰੀਤਮ ਦਾ ਬਾਪ "ਚੁੱਪ" ਕਰਨ ਦੀ ਹਦਾਇਤ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਸਥਾਪਤੀ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿਚ ਖੜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਤੋਂ ਇਹੀ ਆਸ ਸੀ, ਪਰ ਦੁੱਖ ਤਾਂ ਤਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਚੇਤੰਨ ਪ੍ਰੈਸ-ਰਿਪੋਰਟਰ ਮਜ਼ਦੂਰ-ਨੇਤਾ ਵੀ "ਚੁੱਪ-ਚਾਪ" ਉਨ੍ਹਾਂ ਵੱਲ ਵੇਖ ਰਹੇ ਨੇ।

ਮਜ਼ਦੂਰ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ 'ਪੂਰਨ" ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਚਿਤਰਣ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਜੋ ਮਹਿਜ਼ 'ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫੀ' ਹੈ, ਪਰ ਲੋਕ-ਪੱਖੀ ਲੇਖਕ ਕੇਵਲ ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫੀ ਤੀਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਲੈਨਿਨ ਦੇ ਨਾਹਰੇ 'ਗੈਰ-ਪੱਖਪਾਤੀ ਸਾਹਿਤ-ਮੁਰਦਾਬਾਦ" ਨੂੰ ਉਚਾ ਚੁੱਕਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਜਮਾਤ ਦੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਭੁਗਤਦੇ ਹਨ। ਉਹ 'ਪ੍ਰਾਪਤ ਯਥਾਰਥ" ਦੀ ਤਸਵੀਰਕਸ਼ੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣੇ 'ਇਛਤ ਆਦਰਸ਼' ਨੂੰ ਭੀ ਸਾਹਮਣੇ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਤੇ ਇਸ 'ਪ੍ਰਾਪਤ ਯਥਾਰਥ' ਅਤੇ 'ਇੱਛਤ ਆਦਰਸ਼' ਦੇ ਤਣਾਉ ਵਿਚਲੇ ਟਕਰਾਉ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਜਮਾਤੀ ਸੂਝ ਨਿਖਾਰ ਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਆਦਰਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਸੰਘਰਸ਼ਸ਼ੀਲ ਹੋਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚੇਤੰਨ ਮਜ਼ਦੂਰ-ਨੇਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰੈਸ ਰਿਪੋਰਟਰ ਦਾ "ਚੁੱਪ-ਚਾਪ" ਉਨ੍ਹਾਂ (ਸੰਤਾਪ ਹੰਢਾ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ) ਵਲ ਦੇਖਣਾ ਕਿਸੇ ਨਾਹਰੇ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ, ਸੋ ਇਹ ਰਚਨਾ ਲੈਨਿਨ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਅਨੁਸਾਰ 'ਗੈਰ-ਪੱਖਪਾਤੀ' ਹੋਣ ਕਾਰਨ 'ਨਾਂਹ-ਵਾਦੀ' ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ, ਪਾਤਰਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਹਮਦਰਦੀ ਤਾਂ ਜਗਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਸਿਸਟਮ ਪ੍ਰਤੀ ਰੋਹ ਨਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ, ਜੋ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਲਾਟ ਦੀ ਕਮਜ਼ੋਰੀ ਹੈ। ਜੇ ਇਹ ਦਲੀਲ ਦਿੱਤੀ ਜਾਵੇ 'ਕਿ ਮੂਲ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਇਵੇਂ ਸੀ',—ਤਾਂ ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਚੁਣੀ ਹੀ ਕਿਉਂ ? ਤੇ ਫਿਰ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ 'ਧਾਲੀਵਾਲ' ਨੇ ਇਹ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ ਕਿ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਨਾਟਕੀ-ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਹ ਕਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹਨ, ਸੋ 'ਧਾਲੀਵਾਲ' ਨੂੰ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਬਦਲ ਕਰ ਲੈਣ ਦੇ ਵੀ ਹੱਕ ਸਨ। (ਉਂਝ ਮੂਲ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਵੀ "ਚੁੱਪ-ਚਾਪ" ਰਹਿਣ ਦਾ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਨਹੀਂ)। ਕਿੰਨਾ ਚੰਗਾ ਹੁੰਦਾ (ਜਾਂ ਹੋਵੇ) ਜੇ ਨਾਟ ਟੀਮਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਅੰਤ ਵਿਚ ਚੁਪ-ਚਾਪ ਵੇਖਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਇਹ ਨਾਹਰਾ ਉੱਚਾ ਕਰਨ (ਭਾਵੇਂ ਬੈਕ-ਗਰਾਊਂਡ ਤੋਂ ਹੀ) ਕਿ "ਅਸੀਂ ਲੋਕ ਚੁੱਪ ਨਹੀਂ ਰਹਾਂਗੇ, ਸਗੋਂ ਸ਼ੋਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਗਲੀਜ਼ ਹਰਕਤਾਂ, ਵਿਚ ਚੁਰਾਹੇ ਨੰਗੀਆਂ ਕਰਨ ਲਈ ਉਦੋਂ ਤਕ ਲੜਾਂਗੇ, ਜਦੋਂ ਤੀਕ ਹੱਕ-ਸੱਚ ਦੀ ਲੜਾਈ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਜਿੱਤ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦੇ।' ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਧੀਆ ਹੈ ਤੇ ਥੋੜੀ ਜਿਹੀ ਰੱਦ-ਓ-ਬਦਲ ਬਾਅਦ 'ਨੁੱਕੜ ਸ਼ੈਲੀ' ਵਿਚ ਵੀ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

"ਪਾਪਾ ਮੈਂ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਲਊਂਗਾ" ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕਾਂਤ ਦੀ ਏਸੇ ਨਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਉਪਰ ਅਧਾਰਿਤ ਇਕਾਂਗੀ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਸਾਹਿਬ ਦਾ ਬੱਚਾ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਦੀ ਛੁਲਕਣੇ ਜਾਂ

ਖਿਲੌਣੇ ਵਾਂਗ ਮੰਗ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤੇ ਸਾਹਿਬ ਇਕ ਨੰਗੇ ਤੇ ਮੰਗਤੇ ਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਬੰਦੇ ਨੂੰ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਵਜੋਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਇਕ ਕਰੂਰ ਵਿਅੰਗ ਕੱਸਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਸਾਹਿਬਾਂ ਦੀ ਜੂਠ 'ਤੇ ਪਲਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜੰਜ਼ੀਰਾਂ ਵਿੱਚ ਜਕੜਿਆ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ ਬੱਚੇ ਦੀ ਜ਼ਿਦ ਨੂੰ 'ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ" ਪੂਰਾ ਕਰਨਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਬੀਮਾਰ ਖਿਆਲ ਹੈ ਪਰ ਅਫਸਰਸ਼ਾਹੀ ਤੇ ਭਰਵੀਂ ਚੋਟ ਕਰਨ ਲਈ ਜਿਥੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕਾਂਤ ਵਧਾਈ ਦਾ ਪਾਤਰ ਸੀ, ਉਨਾਂ ਹੀ ਇਸਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਲਈ 'ਧਾਲੀਵਾਲ' ਵੀ ਹੈ ਤੇ ਇਸ ਇਕਾਂਗੀ ਦੀ ਅਗਲੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹਦਾ ਨੁੱਕੜ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਯੋਗ ਹੋਣਾ ਹੈ।

"ਜ਼ਜਬਿਆਂ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ" ਨਾਟਕ ਸੰਜੀਵ ਦੀ ਬੰਗਲਾ ਕਹਾਣੀ "ਉਪਰੇਸ਼ਨ ਜੋਨਾਂਕੀ" ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ, ਜੋ ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਦਾ ਇਕੋ ਇਕ (ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ) ਭਵਿਖ ਮੁਖੀ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਪੁਲੀਸ ਆਫੀਸਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ, ਜੋ ਨੈਕਸਲਾਈਟ ਮੂਵਮੈਂਟ ਖਿਲਾਫ ਲੜਿਆ, ਪਰ ਇਕ ਨੈਕਸਲਾਈਟ ਨੂੰ ਸਰਕਾਰੀ ਹੁਕਮਾਂ ਦੇ ਕੁਝ ਦਿਨ ਘਰ ਰੱਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੁਲੀਸ ਹਵਾਲੇ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੀ ਮੌਤ ਦੇ ਗਿਆਰਾਂ ਸਾਲ ਮਗਰੋਂ ਉਹ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਪੁਨਰ-ਮੁਲਾਂਕਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਸਦਾ ਛੋਟਾ ਜਿਹਾ ਬੱਚਾ ਜਿਸ ਦਿਨ ਮੰਤਰੀ ਦੇ ਮੂੰਹ ਤੇ ਸੱਚ ਬੋਲਣ ਦੇ "ਦੋਸ਼" ਵਿਚ ਮਾਰਿਆ ਗਿਆ ਉਸ ਦਿਨ ਆਫ਼ੀਸਰ ਦੇ ਘਰ ਮੁਰਗਾ ਬਣਿਆ ਸੀ ਤੇ ਜਿਸ ਦਿਨ ਨੈਕਸਲਾਈਟ (ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਹ ਆਪਣਾ ਪੁੱਤਰ ਗਿਣਦਾ ਹੈ) ਨੂੰ ਵਾਪਸ ਠਾਣੇ ਹਾਜ਼ਰ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁਕਮ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਦਿਨ ਵੀ ਘਰੇ ਮੁਰਗਾ ਬਣਿਆ ਸੀ ਤੇ ਜਿਸ ਦਿਨ ਇਕ ਹੋਰ "ਉਪਰੇਸ਼ਨ" ਕਰਨਾ ਸੀ ਉਸ ਦਿਨ ਵੀ ਦਫ਼ਤਰ ਮੁਰਗਾ ਬਣਦਾ ਹੈ ('ਮੁਰਗਾ' ਹੁਣ ਤੀਕ 'ਸੱਚ ਦੇ ਕਤਲ' ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਵਜੋਂ ਉਭਰਦਾ ਹੈ) ਤਾਂ ਉਹ ਪੁਲੀਸ ਆਫ਼ੀਸਰ ਬਗਾਵਤ ਕਰਕੇ ਕਿਸਾਨ ਅੰਲਦੋਨ ਨੂੰ ਹੱਕੀ ਠਹਰਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣਾ ਪਸਤੌਲ ਤੇ ਬੈਲਟ ਉਤਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਇਕ ਅਤਿਅੰਤ ਵਧੀਆ ਨਾਟਕ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੀਨ ਬਦਲੀ ਸਮੇਂ ਬੈਕ ਗਰਾਊਂਡ ਲਈ ਲਿਖੇ ਟੱਪੇ ਹੋਰ ਵੀ ਰੰਗ ਭਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ 'ਕਲਾ ਅਤੇ ਨਾਹਰੇ' ਵਿਚਲੇ ਤਣਾਉ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਵਿਚ ਕਾਮਯਾਬ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖਕੇ ਜਿਥੇ 'ਧਾਲੀਵਾਲ' ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ-ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ ਵੱਡਮੁਲਾ ਹਿੱਸਾ ਪਾਇਆ ਹੈ, ਉਥੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸਫਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਵੀ ਸ਼ੋਭਾ ਵਧਾਈ ਹੈ।

'ਧਾਲੀਵਾਲ' ਦੀ ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਚ 'ਜੀ ਆਇਆ ਨੂੰ' ਆਖਦਿਆਂ ਮੈਂ ਭਰਿਆ-ਭਰਿਆ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹਾਂ। ਮੇਰੀ ਕਾਮਨਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਾਹਿਤ ਤੇ ਮੰਚ ਦੀ ਸੇਵਾ ਇੰਝ ਹੀ ਕਰਦਾ ਰਵ੍ਹੇ !



ਧਰਤੀ ਦੀ ਰੂਹ ਪੰਜਾਬ

ਜੇ. ਐੱਸ. ਜੱਸ.

ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਦੇ ਸੂਚਨਾ ਤੇ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਮੰਤਰਾਲੇ ਦੇ ਗੀਤ ਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਗ ਵਲੋਂ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਰਾਮ ਬਾਗ (ਕੰਪਨੀ ਬਾਗ) ਵਿਖੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ 'ਧਰਤੀ ਦੀ ਰੂਹ ਪੰਜਾਬ' ਲਗਾਤਾਰ ਇਕ ਮਹੀਨਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਢਿੱਲੋਂ ਅਤੇ ਸੁਦਰਸ਼ਨ ਠਾਕਰ ਦੁਆਰਾ ਲਿਖੀ ਗਈ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਇਸ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਨੇ ਜਿਥੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਪ੍ਰੀਤ-ਗਾਥਾਵਾਂ, ਹੀਰ-ਰਾਂਝਾ, ਸੋਹਣੀ-ਮਹੀਵਾਲ, ਸੱਸੀ-ਪੁੰਨੂੰ ਅਤੇ ਮਿਰਜ਼ਾ-ਸਾਹਿਬਾਂ ; ਨੂੰ ਕਲਾਵੇ 'ਚ ਲਿਆ ਉਥੇ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਰਸਮੋ-ਰਿਵਾਜਾਂ, ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਉੱਚ-ਇਖਲਾਕ ਤੇ ਬਹਾਦਰੀ ਦੀ ਗੱਲ ਵੀ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਹਿਜ਼ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਵਿਰਸੇ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਵੀ ਕਰਵਾਇਆ। ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ, ਘੋੜੀਆਂ, ਸੁਹਾਗ, ਸਿੱਠਣੀਆਂ, ਵਿਆਹ-ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਦੇ ਰਸਮੋ-ਰਿਵਾਜ, ਲੋਹੜੀ, ਤ੍ਰਿੰਝਣ, ਸਾਵੇਂ (ਤੀਆਂ); ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਅੱਜ ਸ਼ਹਿਰੀ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪਿੰਡਾਂ 'ਚ ਵਸਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵੀ ਮੂੰਹ ਮੋੜਕੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ; ਨੂੰ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਵਿਚਲੇ ਕੁੱਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ; ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਤੇ ਸਾਥੀਆਂ ਦੀ ਫਾਂਸੀ, ਜੱਲ੍ਹਿਆਂ ਵਾਲੇ ਬਾਗ ਦਾ ਖੂਨੀ ਸਾਕਾ, ਕੂਕਿਆਂ ਨੂੰ ਤੋਪਾਂ ਨਾਲ ਉਡਾਉਣਾ, ਲਾਲਾ ਲਾਜਪਤ ਰਾਏ ਉਤੇ ਲਾਠੀਚਾਰਜ਼, ਅਤੇ ਸੰਨ 62 ਦੀ ਹਿੰਦ-ਚੀਨ ਲੜਾਈ ; ਨੂੰ ਦੇਖਦਿਆਂ ਜਿੱਥੇ ਰੌਂਗਟੇ ਖੜੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਉਥੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਵੱਲੋਂ ਦਿਖਾਈ ਬਹਾਦਰੀ ਕਾਰਣ ਸਿਰ ਫ਼ਖਰ ਨਾਲ ਉੱਚਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਹੋਰਨਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ 'ਚ—'ਮਾਏ ਨੀ ਮਾਏ ਮੈਨੂੰ ਪੀਂਘ ਪਵਾ ਦੇ', 'ਲੋਹੜੀ', 'ਸੋਹਣੀ ਦਾ ਕੱਚੇ ਘੜੇ ਤੇ ਤਰਦਿਆਂ ਝਨਾਂ 'ਚ ਡੁੱਬ ਜਾਣਾ', 'ਮਿਰਜ਼ਾ-ਸਹਿਬਾਂ', ਆਦਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲਿਆ। ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਵਿਚਲੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਸਰਵ ਸ਼੍ਰੀ ਪੂਰਨ ਸ਼ਾਹਕੋਟੀ, ਹੰਸ ਰਾਜ ਹੰਸ, ਦੇਸ ਰਾਜ, ਨਰਿੰਦਰ ਬੀਬਾ, ਗੁਰਮੀਤ ਬਾਵਾ, ਸਰਬਜੀਤ ਸ਼ਰਮਾ ਅਤੇ ਰੁਖਸਾਨਾ ਬੇਗਮ ਆਦਿ ਗਾਇਕ/ਗਾਇਕਾਵਾਂ ਨੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੋਹਲੀ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਤੇ ਗਾ ਕੇ ਜਿੱਥੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਨੂੰ ਚਾਰ ਚੰਨ ਲਾਏ ਉਥੇ ਐਨ. ਕੇ. ਚੌਰਸੀਆ, ਅਤੇ ਮਕਸੂਦ ਅਹਿਮਦ ਦੇ ਦਿੱਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਦੀ ਸਫਲਤਾ ਲਈ ਨਿੱਗਰ ਹਿੱਸਾ ਪਾਇਆ। ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਸ਼੍ਰੀਮਤੀ ਅਚਿੰਤ ਬਾਵਾ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਜਦ ਕਿ ਪੰਡਤ ਲੇਖ-ਰਾਜ ਨੇ ਸਹਾਇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੱਜੋਂ ਪੂਰਾ ਕਾਰਜ ਕੀਤਾ।

18 ਜੂਨ ਤੋਂ 16 ਜੁਲਾਈ ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ ਦਿਖਾਏ ਗਏ ਦੋ ਘੰਟੇ ਦੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਨੂੰ ਡੇਢ ਲੱਖ ਤੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਮਾਣਿਆ ਤੇ ਇਸਦੀ ਸਰਾਹਨਾ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ 'ਚ ਭਾਵੇਂ ਕੁੱਝ ਤਰੁੱਟੀਆਂ ਵੀ ਸਨ, ਜਿਵੇਂ—ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਗਲਤ ਉਚਾਰਣ, ਦੋ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਤੇ ਇਕ ਹੀ ਕਲਾਕਾਰ ਵੱਲੋਂ ਅਦਾਕਾਰੀ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਸ਼ਰਾਬ ਨਾਲ ਮਸਤ ਹਾਥੀ ਨੂੰ 'ਨਾਗਨੀ' ਨਾਲ ਮਾਰਣਾ, (ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਲੇਖਕ ਜਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੱਲੋਂ ਗਲਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।) ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਚਾਈ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਜੀ ਸੰਮਤ 1758 ਚ ਅਨੰਦਪੁਰ ਸਾਹਿਬ ਵਿਚ ਮੁਗਲਾਂ ਨਾਲ ਯੁੱਧ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਤਾਂ ਮੁਗਲਾਂ ਨੇ ਇਕ ਹਾਥੀ ਨੂੰ ਸ਼ਰਾਬ ਨਾਲ ਮਸਤ ਕਰਕੇ, ਉਸਦੀ ਸੁੰਡ ਨਾਲ ਤਲਵਾਰਾਂ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਗੁਰੂ ਜੀ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਫੌਜਾਂ ਵੱਲ ਭੇਜਿਆ ਸੀ। ਜਿਸਦਾ ਟਾਕਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਗੁਰੂ ਜੀ ਨੇ ਨਾਗਨੀ ਦੇ ਕੇ ਆਪਣੇ ਇਕ ਸਿੱਖ ਭਾਈ ਬਚਿੱਤਰ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਭੇਜਿਆ ਸੀ ਜਿਸਨੇ ਹਾਥੀ ਦੇ ਮੱਥੇ 'ਚ ਨਾਗਨੀ ਦਾ ਵਾਰ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਹਾਥੀ ਚਿੰਘਾੜਦਾ ਹੋਇਆ ਪਿਛਾਂਹ ਨੂੰ ਦੌੜ ਗਿਆ ਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਹੀ ਫੌਜਾਂ ਨੂੰ ਕੁਚਲ ਦਿੱਤਾ।

ਇਸ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ 'ਚ ਭਾਵੇਂ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ 'ਚ ਭਾਈ ਬਚਿੱਤਰ ਸਿੰਘ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਨੂੰ ਹਾਥੀ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰਦੇ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ। ਪਰ ਲੱਗਦਾ ਇਵੇਂ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਹਾਥੀ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਹਿੰਦੂ ਪਰਿਵਾਰ 'ਚੋਂ ਸਿੰਘ ਸਜਿਆ ਸਰਵਣ ਸਿੰਘ (ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਪਾਤਰ) ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ 'ਚ ਉਸ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਕਾਫੀ ਉਭਾਰਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਫਿਰ ਵੀ ਸਮੁਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦੇਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਸਫਲ ਪ੍ਰੋਗ-ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਖਿਆਲ ਹੈ ?

ਨਿਰਮਲ ਜੌੜਾ]

"ਤੁਹਾਡਾ ਕਿ ਖਿਆਲ ਹੈ"? ਇਹ ਸਵਾਲ ਕੀਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਵੀਂ ਕਿਰਤ 'ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਖਿਆਲ ਹੈ' ਰਾਹੀਂ। ਪੰਜਾਬ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀਆਂ ਦੀ ਮੌਜੂਦਾ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਚਿੰਤਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਤਵੰਤ ਸਿੰਘ ਦੀ ਫਾਂਸੀ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ 'ਕੈਦੀ' ਹੈ ਜਿਸਨੂੰ ਮੁਲਕ ਦਾ ਰਾਜਾ ਸਜ਼ਾਏ-ਮੌਤ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਰਾਜੇ ਦੇ ਕਤਲ ਦਾ ਦੋਸ਼ੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਕੈਦੀ ਵੱਲੋਂ ਅੰਤਮ ਖਾਹਸ਼ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅੱਧੇ ਘੰਟੇ ਲਈ ਰਾਜ ਗੱਦੀ ਦਾ ਮੰਗਣਾ ਅਤੇ ਰਾਜੇ ਵੱਲੋਂ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਨਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲੋਂ ਤੋੜਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅਸਲ ਕਾਰਵਾਈ ਇਥੋਂ ਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਅੱਧੇ ਘੰਟੇ ਵਿਚ ਮੁਲਕ ਦਾ ਰਾਜਾ ਬਣਕੇ ਕੈਦੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਿਰਦੋਸ਼ ਸਿੱਧ

ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਮਯਾਬ ਉਪਰਾਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ— ਵੱਖ ਵੱਖ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਦੇ ਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੁਲ ਨੌਂ ਪਾਤਰ ਪੇਸ਼ ਹਨ —ਜਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਜ ਬਿਲਕੁਲ ਸੰਵਾਦਹੀਣ, ਜਿਹੜੇ ਬੁੱਲ੍ਹ ਤੱਕ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹਿਲਾਉਂਦੇ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਾਰਜ-ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਸਿਰੇ ਲਾਉਣ ਲਈ। ਉਹਨਾਂ ਦਾ ਪੂਰਾ ਸਹਿਯੋਗ ਹੈ ਭਾਵ ਉਹਨਾਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਅਧੂਰਾ ਰਹੇਗਾ।

ਆਪਣੇ ਅੱਧੇ ਘੰਟੇ ਦੇ ਰਾਜ ਦੌਰਾਨ ਕੈਦੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ- ਪਹਿਲੀ ਕਿ ਉਹ ਹਥਿਆਰ ਹੈ, ਦੋਸ਼ੀ ਹਥਿਆਰ ਵਰਤਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਹਥਿਆਰ ਨਹੀਂ ਦੂਜੀ ਉਦਾਹਰਣ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਭੜਕੇ ਨੌਜਵਾਨ (ਆਪਣੇ ਹੀ ਸਾਥੀ) ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਪਹਿਲੇ ਰਾਜੇ ਦੇ ਕਤਲ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੋਏ ਦੰਗਿਆਂ ਵਿਚ ਸਭ ਕੁਝ ਲੁਟਿਆ ਗਿਆ ਤੇ ਉਸਨੇ ਇਹ ਖਾੜਕੂ ਰਸਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੰਗਿਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਕੈਦੀ ਦੇ ਕੀਤੇ ਸਵਾਲ ਦੇ ਜਵਾਬ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਦਾ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਕਿ "...ਜਦੋਂ ਵੀ ਕੋਈ ਵੱਡਾ ਦਰਖਤ ਡਿਗਦਾ, ਇੰਨੀ ਕੁ ਹਿਲਜੁਲ ਤਾਂ ਹੁੰਦੀ ਐ।' ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਚ ਸਚਾਈ ਕਹਿਣ ਦੀ ਹਿੰਮਤ ਨੂੰ ਜ਼ਾਹਿਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਭੜਕੇ ਨੌਜਵਾਨ ਪ੍ਰਤੀ ਮੰਤਰੀ ਅਤੇ ਰਾਜੇ ਦਾ ਵਿਹਾਰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਬਦਲਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਭਰੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਮੰਤਰੀ ਦੀ ਲੜਕੀ ਦਾ ਚੀਰ ਹਰਨ ਕਰਨ ਬਾਰੇ ਐਲਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਕੈਦੀ ਵੱਲੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਤੀਜੀ ਉਦਾਹਰਣ ਸਿੱਧੀ ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਤਖਤ ਨਾਲ ਜਾ ਟਕਰਾਉਂਦੀ ਐ ਜਦੋਂ ਉਹ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਆਖਦਾ ਹੈ 'ਮੈਂ ਤਾਂ ਹੈਰਾਨ ਹਾਂ ਇਸ ਮੂਰਖ ਨੂੰ ਰਾਜਾ ਕਿਸ ਨੇ ਬਣਾਇਆ...ਇਸ ਨੂੰ ਰਾਜਾ ਸਿਰਫ ਇਸ ਕਰਕੇ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਕਤਲ ਹੋਏ ਰਾਜਾ ਦਾ ਇਕ ਨਜ਼ਦੀਕੀ ਰਿਸ਼ਤੇਦਾਰ ਹੈ..." ਅਜਿਹੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕੈਦੀ ਮੰਤਰੀ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਵਿਚ ਲੈ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਤਰੀ ਦੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਰਾਜੇ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਹੈ। ਤਖਤ ਦੇ ਲਾਲਚ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਮੰਤਰੀ ਰਾਜੇ ਦਾ ਕਤਲ ਕਰਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਵੱਲੋਂ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਸ ਰਾਜੇ ਦੇ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਕਤਲ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਖਿਆਲ ਜਾਨਣ ਲਈ ਕੈਦੀ ਸਵਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਪੂਰੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਲ ਪਲ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਨੂੰ ਵਧਾਇਆ ਗਿਆ। ਵੇਖਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕੈਦੀ ਇਹ ਆਖ ਕੇ ਵੀ ਕਿ "ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਤੀਰ ਮੇਰੀ ਹੀ ਕਮਾਨ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲਿਆ ਸੀ ਜਿਸਨੇ ਦਿਨ ਦਿਹਾੜੇ ਇਸ ਮੁਲਕ ਦੇ ਰਾਜੇ ਦਾ ਸੀਨਾ ਚੀਰ ਕਰ ਦਿੱਤਾ..." ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਿਰਦੋਸ਼ ਸਿੱਧ ਕਰ ਵਿਖਾਉਂਦੇ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਹੋ ਰਹੀ ਕਤਲੇਆਮ ਦੇ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਤਖਤ ਅਤੇ ਉਹਦੇ ਮਾਲਕ ਹੀ ਹਨ। ਕੁਝ ਕੁ ਬੁਧੀਜੀਵੀ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਲੈਣਾ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਸਮਝਦੇ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਖੇਤੀ ਵਰਸਿਟੀ ਲੁਧਿਆਣਾ ਦੇ ਡਾ. ਕੇਸ਼ੋ ਰਾਮ ਸ਼ਰਮਾ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਵੀ ਪੂਰਾ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਉਪਰੋਕਤ ਕਿਸਮ ਦੀ ਕੋਈ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਵੀ ਨਹੀਂ ਆਈ।

□

ਖਿਲੌਨਾ ਦੀ ਖੇਡ

ਦਿੱਲੀ ਦੀ ਸੰਸਥਾ 'ਖਿਲੌਨਾ' ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਬੱਚਿਆਂ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਵਿਚ ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਥੀਏਟਰ ਹੈ। 'ਖਿਲੌਨਾ' ਦੇ ਬਾਲਗ ਕਲਾਕਾਰ ਜਿਹੜਾ ਥੀਏਟਰ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ ਉਹ ਮਨੋਰੰਜਨ ਤਾਂ ਕਰਦਾ ਹੀ ਹੈ, ਨਾਲ ਹੀ ਅਜਿਹੀ ਦਿਮਾਗੀ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਖੇਡ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਜੋ ਬਾਲ-ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਉਸਾਰੂ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। 19 ਅਗਸਤ ਨੂੰ ਇਸ ਸੰਸਥਾ ਨੇ ਪਟਿਆਲੇ ਦੀ ਸੈਂਟਰਲ ਲਾਇਬ੍ਰੇਰੀ ਦੀ ਸਟੇਜ ਤੇ ਸਥਾਨਕ ਸਕੂਲਾਂ ਦੇ ਬੱਚਿਆਂ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਲਈ 'ਕਿੱਸਾ ਏਕ ਮਛੁਆਰੇ ਔਰ ਸੋਨੇ ਕੀ ਮਛਲੀ ਕਾ' ਨਾਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ। ਇਹ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਰੂਸੀ ਲੇਖਕ ਪੁਸ਼ਕਿਨ ਦੀ ਇਕ ਕਵਿਤਾ ਉਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ ਇੰਜ ਹੈ ਕਿ ਮੱਛੀਆਂ ਫੜਦਿਆਂ ਇਕ ਦਿਨ ਸੋਨੇ ਦੀ ਮੱਛਲੀ ਹੱਥ ਆਈ ਤਾਂ ਮਛੇਰ ਨੂੰ ਕਹਿਣ ਲੱਗੀ ਕਿ ਮੈਨੂੰ ਛੱਡ ਦੇ ਤੇ ਮੂੰਹੋਂ ਮੰਗੀ ਵਸਤ ਲੈ ਲੈ। ਤਰਸਵਾਨ ਤੇ ਭੋਲੇ ਮਛੇਰੇ ਨੇ ਬਿਨਾਂ ਕੁਝ ਮੰਗਿਆਂ ਸੋਨ-ਮੱਛੀ ਨੂੰ ਛੱਡ ਦਿੱਤਾ। ਘਰ ਆ ਕੇ ਬੀਵੀ ਨੂੰ ਗੱਲ ਸੁਣਾਈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੇ ਮੌਕੇ ਦਾ ਲਾਭ ਨਾ ਉਠਾ ਸਕਣ ਲਈ ਮਛੇਰੇ ਦੀ ਝਾੜ-ਝੰਬ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਕਿਹਾ ਕਿ ਉਹ ਤਟ ਉਤੇ ਜਾਵੇ, ਮੱਛੀ ਨੂੰ ਫਿਰ ਲੱਭੇ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਕਹੇ ਕਿ ਸਾਡੇ ਟੁੱਟੇ ਫੁੱਟੇ ਭਾਂਡੇ ਨੂੰ ਨਵਾਂ ਕਰ ਦੇਵੇ। ਮੱਛੀ ਨੇ ਭਾਂਡਾ ਨਵਾਂ ਦੇ ਦਿੱਤਾ। ਬੱਸ ਫਿਰ ਕੀ ਸੀ—ਨਵੇਂ ਭਾਂਡੇ ਤੋਂ ਨਵਾਂ ਘਰ, ਫਿਰ ਨਵਾਂ ਉੱਚਾ ਰੁਤਬਾ ਅਤੇ ਅਖੀਰ ਦੁਨੀਆਂ ਦੀ ਰਾਣੀ ਬਣ ਕੇ ਸਾਰੀ ਦੁਨੀਆਂ ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਚੰਦ-ਸੂਰਜ ਨੂੰ ਵੱਸ ਕਰ ਲੈਣ ਦੀ ਲਾਲਸਾ ਨੇ ਮਛੇਰਨ ਨੂੰ ਉਕਸਾਇਆ ਤੇ ਉਹ ਵਾਰ ਵਾਰ ਮਛੇਰੇ ਨੂੰ ਮੱਛੀ ਕੋਲ ਭੇਜਦੀ ਰਹੀ। ਵਧਦੀ ਲਾਲਸਾ ਦੀ ਚੰਦ-ਸੂਰਜ ਤੇ ਅਧਿਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਮੰਗ ਸੁਣਕੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸੋਨ-ਮੱਛੀ ਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਪਿਆ, "ਮਛੇਰੇ ਘਰ ਜਾਹ। ਤੇਰੀ ਮਛੇਰਨ ਨੂੰ ਉਹੋ ਮਿਲੇਗਾ ਜਿਸ ਦੀ ਉਹ ਹੱਕਦਾਰ ਹੈ।" ਅਤੇ ਮਛੇਰਾ ਘਰ ਪਰਤਿਆ ਤਾਂ ਉਹੋ ਪੁਰਾਣਾ ਭਾਂਡਾ ਉਸ ਨੂੰ ਉਡੀਕ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਇਕ ਲੋਕ-ਕਥਾ ਦੇ ਬਿੰਬ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਭਾ ਦੀਆਂ ਲਾਲਚ ਤੇ ਅਕਾਂਖਿਆ ਜਿਹੀਆਂ ਪਰਵਿਰਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬੱਚਿਆਂ ਲਈ ਢੁੱਕਦਾ ਥੀਏਟਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਉਸਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਚਲਦੇ ਸ਼ੋਅ ਦੌਰਾਨ ਭਰਪੂਰ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਰਾਹੀਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਤਟਵਰਤੀ ਖੇਡ (ਇੰਪ੍ਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ) ਲਈ ਅਤੇ ਮੌਜੂਦਾ ਹਾਲਾਤ ਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਲਈ ਬਾਲ-ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਬਾਲਗਾਂ ਦਾ ਵੀ ਉਤਨਾ ਹੀ ਹੈ ਜਿਤਨਾ ਬਾਲਾਂ ਦਾ। ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਿਖਿਆਤਮਿਕ (ਐਜੂਕੇਟਿਵ) ਸੰਭਾਵਨਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, 'ਖਿਲੌਨਾ' ਦੇ ਥੀਏਟਰੀ ਯਤਨ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਲਈ ਰਾਹ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਨਰੋਈਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖ ਦੇ ਸਮਾਜ ਨੂੰ ਸਮਝਦਾਰ ਤੇ ਸਾਵੀਆਂ-ਸੁਲਝੀਆਂ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤਾਂ ਦੇਣ ਲਈ ਅਜਿਹਾ

ਥੀਏਟਰ ਲਾਹੇਵੰਦ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਮਹੱਤਵ ਇਹ ਵੀ ਕਿ ਟੈਲੀਵੀਯਨ ਜਿਹੇ ਸੰਚਾਰ-ਸਾਧਨ ਦੀ 'ਮਨਾਪਲੀ' ਨੂੰ ਠੱਲ੍ਹ ਪਾਉਣ ਲਈ ਵੀ ਅਰਥਪੂਰਨ ਥੀਏਟਰ ਬੱਚਿਆ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੈ। 'ਖਿਲੌਨਾ' ਵਾਲਿਆਂ ਦਾ ਉੱਦਮ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਵਿਖਾਇਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਹੋਰ ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾਤਮਿਕ ਸਰਗਰਮੀ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਕਰ ਸਕੇ. ਹਾਸ ਰਸ ਵਿਅੰਗ ਅਤੇ ਹਾਜ਼ਰ-ਜਵਾਬੀ ਭਰਿਆ ਥੀਏਟਰ ।ਸਰਜਦੇ ਅਭਿਨੈ, ਮਾਇਮ, ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਗਤੀਬੱਧ ਕਰਦੇ ਤੇ ਸਪੇਸ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ 'ਖਿਲੌਨਾ' ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਸਮੁੱਚੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਤੁਰਨ ਵਾਲੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਸਮਕਾਲੀ ਹਾਲਤ ਬਾਰੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਜੋੜ ਦੇਣ ਦੀ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਮੰਚ-ਸੱਜਾ ਤੇ ਹੋਰ ਥੀਏਟਰੀ ਨਿੱਕ-ਸੁੱਕ ਦੀ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਮਾਤਰ ਮੇਕ-ਅੱਪ ਜਾਂ ਸਮੱਗਰੀ ਰਾਹੀਂ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਸਾਰੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

[ਕਮਲੇਸ਼ ਉਪਲ]

□

(ਸਫ਼ਾ 8 ਦੀ ਬਾਕੀ)

ਉਠਦੇ ਹੋਏ ਨੌਜਵਾਨ ਦੀ ਮਾਂ ਨਹੀਂ, ਮਹਿਬੂਬ ਹੈ। ਨੌਜਵਾਨ ਕਾਲ ਕਰਕੇ ਜਦੋਂ ਵਤਨੋਂ ਦੂਰ ਜਾਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਗਾਂ ਦੇ ਗਲ ਲਗ ਕੇ ਰੋਂਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਨੂੰ ਚਰਾਉਣ ਵੇਲੇ ਉਸ ਨਾਲ ਦੁੱਖ-ਸੁੱਖ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਲੋਕ-ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਗਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨੌਜਵਾਨ ਦੇ ਰਤੀ-ਕ੍ਰਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰੇਮ-ਸੰਬੰਧ ਵੀ ਨੇ। ਜ਼ਨਾਨੀ ਤੋਂ ਜੀਆ ਅੱਕ ਗਿਆ ਤਾਂ ਨੌਜਵਾਨ ਆਪਣੀ ਮਹਿਬੂਬਾ ਗਾਂ ਨਾਲ ਸੰਭੋਗ ਕਰਦਾ ਹੈ।

□



ਸ. ਕ. ਵ.

ਪਿਛਲੀ ਬਾਕੀ

31 ਦਸੰਬਰ, 1988/ਗਿੱਦੜਬਾਹਾ/ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ/(ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ) ਤੇ ਕੁਕੜੂੰ ਘੜੂੰ (ਰਾਜਧੀਰ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਧੀਰ

ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਰੰਗਮੰਚ, ਜੰਮੂ

23 ਮਾਰਚ/ਸੇਰੀ (ਤਹਿ.) ਸੁੰਦਰਬਣੀ/ਸਰਹੱਦਾਂ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕਿਰਪਾਲ/ਸਿੰਘ 24 ਮਾਰਚ/ਮੁਰਾਦਪੁਰ/ਸਰਹੱਦਾਂ/25 ਮਾਰਚ/ਮਲਾਕੋਟ/ਸਰਹੱਦਾਂ/27 ਮਾਰਚ/ ਪਿੰਡ ਰੱਤੀਆਂ/ਸਰਹੱਦਾਂ/28 ਮਾਰਚ/ਪਿੰਡ ਬੁਗਲਾ/ਸਰਹੱਦਾਂ/29 ਮਾਰਚ/ਰੰਗਪੁਰ/ਸਰਹੱਦਾਂ/ 6 ਅਪਰੈਲ ਪਿੰਡ ਕੋਟਲੀਆ ਅਰਜਨ ਸਿੰਘ/ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰੱਖੀਏ ਨਾਂ ?/ (ਡਾ ਆਤਮਜੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕ੍ਰਿਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸਾਲੀ/21 ਅਪਰੈਲ/ਜੰਮੂ,ਕਲੱਬ ਜੰਮੂ/ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਕੀ ਰੱਖੀਏ ਨਾਂ ? (ਆਤਮਜੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕ੍ਰਿਪਾਲ ਸਿੰਘ/24 ਅਪਰੈਲ/ਸੁੰਦਰ-ਬਣੀ/ਸਰਹੱਦਾਂ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕ੍ਰਿਪਾਲ ਸਿੰਘ/25 ਅਪਰੈਲ/ਪਿੰਡ, ਛਨਾ-ਪੜਾਟ/ਸਰਹੱਦਾਂ/26 ਅਪਰੈਲ/ਪਿੰਡ ਬਾਲੀ ਬਾਹੀਂ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕ੍ਰਿਪਾਲ ਸਿੰਘ/27 ਮਾਰਚ/ਰੰਗਮੰਚ ਦਿਵਸ/ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ/ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸਕੂਲ ਆਫ ਡਰਾਮ/ਤਮਾਸ਼ਾ-ਏ-ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ/(ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ)/ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ/ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ।

9 ਅਪਰੈਲ/ਗੁਰੂਸਰ/ਕੁਕੜੂੰ ਘੜੂੰ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਧੀਰ

ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ ਬੁੱਘੀਪੁਰਾ

ਹਾਸ਼ਮੀ ਸਮਰਪਿਤ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਸਪਤਾਹ : 12 ਅਪ੍ਰੈਲ ਸਿਵਲ ਹਸਪਤਾਲ ਮੋਗਾ/ਔਰਤ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ) ਤੇ ਭਟਕੇ ਰਾਹੀ (ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ/13 ਅਪਰੈਲ/ਨਹਿਰੂ ਪਾਰਕ, ਮੋਗਾ/ਔਰਤ (ਹਾਸ਼ਮੀ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ/14 ਅਪ੍ਰੈਲ/ਬੱਸ ਸਟੈਂਡ, ਮੋਗਾ/ਔਰਤ ਤੇ ਭਟਕੇ ਰਾਹੀ/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ/15 ਅਪਰੈਲ/ਜ਼ੀਰਾ ਰੋਡ, ਮੋਗਾ/ਇਕੋ ਮਿੱਟੀ ਦੇ ਪੁੱਤ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ) ਤੇ ਔਰਤ (ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ/16 ਅਪਰੈਲ/ ਚੌਂਕ ਸ਼ੇਖਾ, ਮੋਗਾ/ਭਟਕੇ ਰਾਹੀ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ /17 ਅਪਰੈਲ/ ਪਾਣੀ ਵਾਲੀ ਟੈਂਕੀ, ਨਾਨਕ ਨਗਰੀ, ਮੋਗਾ/ਔਰਤ (ਹਾਸ਼ਮੀ) ਤੇ ਭਟਕੇ ਰਾਹੀ (ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ/18 ਅਪਰੈਲ/ਅਕਾਲ ਸਰ ਚੌਂਕ, ਮੋਗਾ/ਔਰਤ

(ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ

12 ਅਪਰੈਲ/ਮਾਨਸਾ/ਸ਼ਹਿਰ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨੁੱਕੜਾਂ/ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਨਸਾ/ਕਰਫਿਊ, ਗਿਰਗਿਟ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ ਦੀ ਜੜ੍ਹ, ਸਾਧਾਰਨ ਲੋਕ, ਮੈਂ ਨਾਸਤਿਕ ਕਿਉਂ ਹਾਂ ?/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸੁਰਜੀਤ ਗਾਮੀ (ਹਾਸ਼ਮੀ ਦੇ ਜਨਮ ਦਿਵਸ ਤੇ 'ਨੁਕੜ ਨਾਟਕ ਲਹਿਰ' ਅਧੀਨ 15 ਸ਼ੋਅ)

13 ਅਪ੍ਰੈਲ/ਪਿੰਡ ਅਰਨੀਵਾਲਾ, ਫੂਲੂਖੇੜਾ/ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁੰਧੂਕਾਰਾ (ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਧੀਰ [ਰਾਜਧੀਰ]

ਹੋਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ

30 ਅਪ੍ਰੈਲ/ਗਿਦੜਬਾਹਾ/ਕੁਕੜੂੰ ਘੜੂੰ,/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਧੀਰ [ਰਾਜਧੀਰ]

1 ਮਈ/ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਲੋਕਾਈ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਵਾਰਿਸ ਕੌਣ, ਮੰਡੀ, ਨਕਲਾਂ, ਥੀਨ ਡੈਮ ਕਾਲੋਨੀ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ [ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ]

7 ਮਈ/ਜੰਮੂ/ਐਚ. ਐਸ. ਸਕੂਲ, ਆਰ. ਐਸ ਪੁਰਾ, ਜੰਮੂ/ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗ ਮੰਚ, ਜੰਮੂ/ਸਰਹੱਦਾਂ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕ੍ਰਿਪਾਲ ਸਿੰਘ ਕਸਾਲੀ

15 ਮਈ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਆਰਤੀ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦੀ ਨੁੱਕੜ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਮਸ਼ੀਨ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

16 ਮਈ/ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ/ਟੈਗੋਰ ਥੀਏਟਰ/ਭਗਵਾਨ ਦੀ ਅਦਾਲਤ (ਸੰਗੀਤਮਈ ਨਾਟਕ)

18 ਮਈ/ਜਾਂਗਪੁਰ (ਲੁਧਿਆਣਾ)/ਖਾਲਸਾ ਹਾਈ ਸਕੂਲ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਤੂਤਾਂ ਵਾਲਾ ਖੂਹ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

20 ਮਈ/ਟੈਗੋਰ ਥੀਏਟਰ/ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ/ਪੰਜਾਬ ਸੰਗੀਤ ਕਲਾ ਅਕੈਡਮੀ (ਸਪਾਂਸਰ : ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ)/ਅੰਧੇਰ ਨਗਰੀ ਚੌਪਟ ਰਾਜਾ

24 ਮਈ/ਪਮਾਲੀ (ਲੁਧਿਆਣਾ)/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਗਿਰਗਿਟ ਚੇਖਫ/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

8 ਜੂਨ/ਹੰਬੜਾ/ਗੋ. ਸੀ. ਸੈ. ਸਕੂਲ, ਹੰਬੜਾ (ਲੁਧਿਆਣਾ) ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਤੂਤਾਂ ਵਾਲਾ ਖੂਹ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ) ਗਿਰਗਿਟ (ਚੇਖ਼ਫ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

9 ਜੂਨ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਜੋਧੇਵਾਲ ਬਸਤੀ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਗਿਰਗਟ/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

17 ਜੂਨ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਪੀ. ਏ. ਯੂ. ਕੈਂਪਸ ਦਾ ਪਾਲ ਆਡੀਟੋਰੀਅਮ/ ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਦਰਸ਼ਨ ਬੜੀ [ਤੇਜਵੰਤ ਮਾਂਗਟ]

18 ਜੂਨ/ਸਮਾਉ/ਨਵਯੁਗ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਭੀਖੀ/ਗੁਆਚੇ ਰਿਸ਼ਤੇ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਲਕਸ਼ਮੀ ਨਰਾਇਣ ਭੀਖੀ

24 ਜੂਨ/ਭੈਣੀ ਸਾਹਿਬ/ਨਾਮਧਾਰੀ ਆਸ਼ਰਮ/ਫੱਕਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਨਸਾ/ਪਹਿਲਾ ਮਰਨ ਕਬੂਲ ਕਰਿ (ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਨਿਰੰਜਨ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰੇਮੀ

24 ਜੂਨ/ਪਟਿਆਲਾ/ਸੈਂਟਰਲ ਲਾਇਬਰੇਰੀ/ਕਲਾ ਕੁੰਜ ਆਰਟਸ, ਪਟਿਆਲਾ (ਸਪਾਂਸਰ : ਨਾਰਥ ਜ਼ੋਨ ਕਲਚਰਲ ਸੈਂਟਰ/ਮਸੀਹਾ (ਸਾਗਰ ਸਰਹੱਦੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਕੁਲਵੰਤ ਵਾਲੀਆ

1 ਜੁਲਾਈ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਪੰਜਾਬੀ ਭਵਨ/ਰਾਜ ਥੀਏਟਰ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ (ਸਪਾਂਸਰ : ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ/ਮਤ ਸੁਗੰਦਾ (ਅਨੁਵਾਦ : ਜੋਗਾ ਸਿੰਘ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੇਸ਼ ਮਲਹੋਤਰਾ

2, 3, 4, ਜੁਲਾਈ/ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ ਮੰਡੀ/ ਵੱਖ ਵੱਖ ਨੁਕੜਾਂ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਕਰਫਿਊ, ਸਭ ਤੋਂ ਸਸਤਾ ਮਾਸ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਅਸਗਰ ਵਜ਼ਾਹਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ ਅਤੇ ਤੇਜਿੰਦਰ ਧੀਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

3 ਜੁਲਾਈ/ਅੰਬਾਲਾ/ਰੁਕਮਣੀ ਦੇਵੀ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਹਾਲ/ਨਵਰੰਗ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁਪ, ਜੰਮੂ/ਬਾਵਾ ਜੀਤੋ

5 ਜੁਲਾਈ/ਪਟਿਆਲਾ/ਕੇ. ਕੇ. ਪੀ. ਆਰਟਸ/ਕਿੱਕਰ ਦੇ ਕੰਡੇ (ਚਮਨ ਬੱਗਾ) ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪੀ ਕੇ. ਸਕਸੈਨਾ/ਸਹਿਯੋਗ : ਮਨਪ੍ਰੀਤ ਗਿੱਲ

6 ਜੁਲਾਈ/ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਬਿਜਲੀ ਘਰ (ਅੱਡਾ ਦਾਖਾ)/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਕਰਫਿਊ, ਮਸ਼ੀਨ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਸਫਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ ਅਤੇ ਤੇਜਿੰਦਰ ਧੀਰ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

8 ਜੁਲਾਈ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਪੰਜਾਬੀ ਭਵਨ/ਵਰਕਸ਼ਾਪ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ/ਟੁੰਡਾ ਹਵਾਲਦਾਰ, ਘੁੰਮਣ ਘੇਰੀ, ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ, ਜਦੋਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

12 ਜੁਲਾਈ/ਆਈ. ਟੀ. ਆਈ, ਮੋਗਾ/ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਬੁੱਘੀਪੁਰਾ/ਇਹ ਲਹੂ ਕਿਸਦਾ ਹੈ ? ਇਨਕਲਾਬ ਜ਼ਿੰਦਾਬਾਦ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ), ਔਰਤ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਗਿੱਲ [ਹਰਜੀਤ ਸਿੰਘ]

13 ਜੁਲਾਈ/ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ/ਇੰਦਰਾ ਹਾਲੀ-ਡੇ ਹੋਮ/ਕਲਾ ਮੰਦਰ, ਕੁਰਾਲੀ/ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਖਿਆਲ ਹੈ ? (ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਅਮਰਜੀਤ

15 ਜੁਲਾਈ/ਮਾਲੇਰਕੋਟਲਾ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਨਸਾ/ਭੱਜੀਆਂ ਬਾਹੀਂ, ਜਦੋਂ ਬੋਹਲ ਰੋਂਦੇ ਹਨ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪ੍ਰੋ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ

25 ਜੁਲਾਈ/ਢੁੱਡੀਕੇ/ਵੱਖ ਵੱਖ ਨੁੱਕੜਾਂ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮੰਡੀ ਮੁੱਲਾਂਪੁਰ/ਧੁੱਖਦਾ ਰੋਹ (ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ), ਹਵਾਈ ਗੋਲੇ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ [ਰਾਜੀਵ ਕੁਮਾਰ]

28 ਜੁਲਾਈ/ਪਟਿਆਲਾ/ਸੈਂਟਰਲ ਲਾਇਬਰੇਰੀ/ਪੂਨਮ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਪਟਿਆਲਾ (ਸਪਾਂਸਰ: ਐਨ ਜ਼ੈਡ. ਸੀ. ਸੀ.)/ਸੱਸੀ ਪੁੰਨੂੰ (ਆਰ. ਜੀ. ਆਨੰਦ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਗੁਰਿੰਦਰ ਸੇਖੋਂ [ਤੇਜਵੰਤ ਮਾਂਗਟ]

ਮਿਤੀਹੀਣ

0 ਬਰਨਾਲਾ/ਨਵਰੂਪ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਬਰਨਾਲਾ/ਰੋਡਾ ਜਲਾਲੀ (ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ)/ਅਨੋਖੇ ਲਾਲ ਬੈਂਡ ਮਾਸਟਰ (ਹੰਗੇਰੀਅਨ ਨਾਟਕ 'ਟੋਟਕ' ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਸ਼ੀਤਲ

0 ਪਟਿਆਲਾ/ਸਟੇਟ ਬੈਂਕ ਆਫ ਪਟਿਆਲਾ/ਕਿਸਾਨ ਜਾਗਿਆ/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਜਗਜੀਤ ਸਰੀਨ

0 ਮੋਰਿੰਡਾ/ਪੰਜਾਬ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਬੁੱਘੀਪੁਰਾ/ਇਨਕਲਾਬ ਜ਼ਿੰਦਾਬਾਦ ਅਤੇ ਲਹੂ ਕਿਸਦਾ ਹੈ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ)

0 ਫਰੀਦਾਬਾਦ/ਅਮਰ ਕਲਾ ਸਾਗਰ/ਸੰਘਰਸ਼/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਜਯੋਤੀ ਸੰਗ

0 ਯੂਫ਼ਕੋਟ ਰਣਜ਼ੀਹ/ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ/ਨਵਾਂ ਜਨਮ, ਟੋਆ, ਭੰਡਾਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ

0 ਪਟਿਆਲਾ/ਨਟਰਾਜ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ/ਹੁਣ ਮੈਂ ਚੁੱਪ ਨਹੀਂ ਰਹਾਂਗੀ (ਰਾਜਿੰਦਰ ਪਾਲ ਸਿੰਘ ਬਰਾੜ) ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਮਨਪ੍ਰੀਤ ਗਿੱਲ

0 ਰੋਪੜ/ਸਰਕਾਰੀ ਕਾਲਿਜ, ਰੋਪੜ/ਲੋਕ ਸੰਪਰਕ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ/ਮਰਦ ਅਗੰਮੜਾ/ ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਚਰਨ ਸਿੰਘ ਸਿੰਧਰਾ

0 ਰੋਪੜ/ਕਾਲੇ ਦਿਨ (ਦਲਬੀਰ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਐਸ. ਪੀ.ਐਸ. ਚਾਵਲਾ

0 ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਰਾਮ ਸਿੰਘ ਦੱਤ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਹਾਲ/ਸਪਾਂਸਰ : ਲੋਕ ਲਿਖਾਰੀ ਸਭਾ, ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਹਰ ਯੁਗ-ਯੁਗ ਭਗਤ ਉਪਾਇਆ (ਡਾ. ਸੁਰੈਣ ਸਿੰਘ ਵਿਲਖੂ)/ ਹੱਲਾ ਬੋਲ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ

(ਇਹ ਨਾਟਕ ਹਾਸ਼ਮੀ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਸਨ)

0 ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ/ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ/ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ/ਹਮਾਇਤੀ (ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪ੍ਰੋ. ਸੁਖਦੇਵ ਸਿੰਘ

ਮੇਲੇ—ਮੁਕਾਬਲੇ

ਨਟਰਾਜ ਆਰਟਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਹਾਸ਼ਮੀ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਮੇਲਾ

12-16 ਅਪੈਲ/ਪਟਿਆਲਾ/ਸ਼ਹਿਰ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ

ਲੋਕਾਈ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਵਾਰਿਸ ਕੌਣ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ/ਪੰਚ ਪਾਣੀ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਪੱਟੀ (ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ)/ਗੁੱਲੀ ਡੰਡਾ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸੱਤ ਬਿੱਲੂ/ਜਦੋਂ ਖੇਤ ਜਾਗੇ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਹਰਜੀਤ ਕੰਗ/ਰੰਗੋਲੀ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਬਰਨਾਲਾ/ਕੁਦਰਤ ਦੇ ਸਭ ਬੰਦੇ (ਟੋਨੀ ਬਾਤਿਸ਼)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰਾਜਿੰਦਰ ਸਿੰਘ/ਕੇ. ਕੇ. ਪੀ. ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ, ਪਟਿਆਲਾ/ਰਾਜੇ ਦਾ ਵਾਜਾ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪੀ. ਕੇ. ਸਕਸੈਨਾ/ਨਟਰਾਜ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਦਿੜਬਾ, (ਸੰਗਰੂਰ)/ਹਤਿਆਰੇ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਹਰਮੇਸ਼ ਸਿੰਘ/ਨੱਚਦੀ ਜਵਾਨੀ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਭਵਾਨੀਗੜ੍ਹ (ਸੰਗਰੂਰ)/ਅੱਕੜ-ਬੱਕੜ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਪਰਮਜੀਤ ਸਿੰਘ/ਲੋਕਧਾਰਾ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਨਸਾ/ਧ੍ਰਿਗ ਤਿੰਨ੍ਹਾਂ ਕਾ ਜੀਵਿਆ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਬਲਰਾਜ ਮਾਨ/ਨਟਰਾਜ ਆਰਟਸ ਥੀਏਟਰ, ਪਟਿਆਲਾ/ਹੱਲਾ ਬੋਲ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਮਨਪ੍ਰੀਤ ਗਿੱਲ [ਮਨਪ੍ਰੀਤ ਗਿੱਲ]

ਪੀ. ਏ. ਯੂ. ਦਾ ਐਸ. ਐਨ. ਕੱਕੜ ਯਾਦਗਾਰੀ ਯੁਵਕ ਮੇਲਾ

25 ਅਪਰੈਲ/ਲੁਧਿਆਣਾ/ਪੀ. ਏ. ਯੂ. ਕੈਂਪਸ

ਖੇਤੀ ਕਾਲਜ/ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਖਿਆਲ ਹੈ ? (ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਡਾ: ਕੇਸ਼ੋ ਰਾਮ ਸ਼ਰਮਾ/ਵੈਟਰਨਰੀ ਕਾਲਿਜ/ਲੋਹਾ-ਕੁੱਟ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਦਰਸ਼ਨ ਬੜੀ/ ਬੇਸਿਕ ਸਾਇੰਸ ਕਾਲਜ/ਜਾਲ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਡਾ. : ਸ. ਨ. ਸੇਵਕ/ਹੋਮ ਸਾਇੰਸ ਕਾਲਜ/ਦੋਸ਼ੀ ਕੌਣ ?/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਮਿਸਿਜ਼ ਕੰਵਲ ਮਹਿੰਦਰਾ/ਨਤੀਜਾ : ਪਹਿਲਾ ਸਥਾਨ : ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਖਿਆਲ ਹੈ ? ਦੂਸਰਾ ਸਥਾਨ : ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ, ਤੀਸਰਾ ਸਥਾਨ : ਜਾਲ/ਸਰਵੋਤਮ ਅਭਿਨੇਤਾ : ਨਵਦੀਪ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਅਮਰੀਕ ਸਿੰਘ/ਸਰਵੋਤਮ ਅਭਿਨੇਤਰੀ : ਗੁਰਅੰਮ੍ਰਿਤਪਾਲ ਅਤੇ ਨੀਰੂ ਵਰਮਾ [ਨਿਰਮਲ ਜੌੜਾ]

ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ, ਦਿੱਲੀ ਦੀ ਨਵੀਂ ਥੀਏਟਰ-ਸਕੀਮ

ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ ਦਿੱਲੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਵੀਂ ਥੀਏਟਰ-ਸਕੀਮ ਅਨੁਸਾਰ ਹਰ ਮਹੀਨੇ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਤਿੰਨ ਰੋਜ਼ਾ ਫੈਸਟੀਵਲ ਕਰਨ ਦਾ ਫੈਸਲਾ ਕੀਤਾ ਹੈ।
25-26-27-28 ਅਪ੍ਰੈਲ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ

ਨਵਾਂ ਜਨਮ/ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਮੁੱਲ/ਤੂਤਾਂ ਵਾਲਾ ਖੂਹ/ਮੈਂ ਉਗਰਵਾਦੀ ਕਿਉਂ ਹਾਂ/ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ ਦੀ ਜੜ੍ਹ/ਇਕ ਕੁਰਸੀ ਇਕ ਮੋਰਚਾ ਤੇ ਹਵਾ ਵਿਚ ਲਟਕਦੇ ਲੋਕ/ਕਰਫਿਊ/ ਇਕੋ ਮਿੱਟੀ ਦੇ ਪੁੱਤ/ਇਹ ਕਿਹੀ ਰੁੱਤ ਆਈ ਵੇ ਲਾਲੋ (ਐਕਸ਼ਨ ਗੀਤ)/ਛਾਟਾ ਚਾਨਣਾ ਦਾ ਦੇਈ ਜਾਣਾ (ਐਕਸ਼ਨ ਗੀਤ) [ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ]

15-16-17 ਜੂਨ/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਡਾ. ਸਤੀਸ਼ ਵਰਮਾ

ਟਕੋਰਾਂ (ਸਤੀਸ਼ ਵਰਮਾ)/ਨਾਇਕ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ)/ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿਚ (ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ)/ਸੱਤ ਬੇਗਾਨੇ (ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ)/ਲੰਮੇਂ ਸਮੇਂ ਦਾ ਨਰਕ (ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ)

20-21-22 ਜੁਲਾਈ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਆਤਮਜੀਤ

ਗੁਬਾਰੇ/ਚਿੜੀਆਂ/ਅਜੀਤ ਰਾਮ/ਲੋਕ ਨਾਥ ਅਕਲਮੰਦ/ਅੰਨ੍ਹੇ ਕਾਣੇ/ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਕੀ ਰੱਖੀਏ ਨਾਂ?

[ਪਵਨ ਕੁਮਾਰ]

ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਛੀਵਾੜਾ ਦਾ ਸਦਭਾਵਨਾ ਨਾਟਕ ਮੇਲਾ

3 ਜੂਨ/ਮਾਛੀਵਾੜਾ/ਦੁਸਿਹਰਾ ਗਰਾਊਂਡ/ਸਭ ਰੰਗ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਰਾਮਪੁਰ/ਅਜੀਤ ਰਾਮ (ਆਤਮਜੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ/ਨਵਰੰਗ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਸਮਰਾਲਾ/ਨਕਲਾਂ (ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਮਨਜੀਤ ਰਾਏ ਅਤੇ ਰਾਜੀਵ ਮਰਵਾਹਾ/ਬਾਲ ਰੰਗ ਮੰਚ, ਜਟਾਣਾ ਉੱਚਾ/ਪਾਪਾ ਮੈਂ ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ ਲੈਣਾ (ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਤਰਲੋਚਨ ਸਿੰਘ/ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਛੀਵਾੜਾ/ਸਾਂਝੀ ਕੰਧ/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਤਰ-ਲੋਚਨ ਸਿੰਘ/ਇਪਟਾ, ਖੰਨਾ/ਅੰਨ੍ਹੇ ਕਾਣੇ (ਆਤਮਜੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਜਗਦੀਸ਼

[ਤੇਜਵੰਤ ਮਾਂਗਟ]

ਪਲਸ ਮੰਚ ਦਾ ਨਾਟਕ ਮੇਲਾ

10 ਜੂਨ/ਖਮਾਣੋਂ/ਦਾਣਾ ਮੰਡੀ

ਲੋਕ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਮਾਛੀਵਾੜਾ/ਸਾਂਝੀ ਕੰਧ (ਸੰਤੋਖ ਸਿੰਘ ਧੀਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ)/ਰੂਪਾਂਤਰਕਾਰ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਤਰਲੋਚਨ/ਬਾਲ ਰੰਗ ਮੰਚ, ਉੱਚੀ ਜਟਾਣਾ/ਹਾਏ ਨੀ ਧੀਏ ਮੋਰਨੀਏਂ (ਸਾਧੂ ਸਿੰਘ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਤਰਲੋਚਨ/ਸਭ ਰੰਗ ਕਲਾ ਮੰਚ, ਰਾਮਪੁਰ/ਅਜੀਤ ਰਾਮ (ਆਤਮਜੀਤ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ/ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ/ਭੰਡ ਕਨੇਡਾ ਆਏ (ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ)/ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ

[ਤੇਜਵੰਤ ਮਾਂਗਟ]

ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜੰਮੂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਮੇਲਾ

ਜੰਮੂ/ਅਭਿਨਵ ਥੀਏਟਰ/ਰੰਗਕਰਮੀ ਰਮਨ ਦੂਬੇ ਦੀ ਯਾਦ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ

ਲੋਕਾਈ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਗੁਰਦਾਸਪੁਰ/ਵਾਰਿਸ ਕੌਣ ?/ਲੇਖਕ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ : ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ)/ਮੰਡੀ ਅਮੈਚਿਓਰ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ, ਜੰਮੂ/ਗਿਰਗਿਟ/ਨਟਰਾਜ ਨਾਟਯ ਕੁੰਜ, ਜੰਮੂ/ਉਸ ਮੋੜ ਪਰ (ਕੁਮਾਰ ਭਾਰਤੀ)/ਕੌਸਮੋ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ, ਪਠਾਣਕੋਟ/ਖੇਲਾ ਪੋਲਮਪੁਰ (ਮਣੀ ਮਧੁਕਰ)/ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਜੰਮੂ/ਨਿਰਧਨ ਕੋ ਪਾਲੋ/ਬਲਰਾਜ ਸਾਹਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਜੰਮੂ/ਹਤਿਆਰੇ (ਸਫ਼ਦਰ ਹਾਸ਼ਮੀ)/ਸਮਿਤਾ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ/ਬਲਦੇ ਜੰਗਲ ਦੇ ਰੁੱਖ (ਦਵਿੰਦਰ ਦਮਨ)/ਰਾਜਿੰਦਰ ਭੋਗਲ ਸਰਵ-ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਸੰਤੋਸ਼ ਸਮਰਾ ਸਰਵ-ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਐਲਾਨੇ ਗਏ।

ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਰੰਗਮੰਚ ਵੱਲੋਂ ਦੋ ਦਿਨ ਦਾ ਨਾਟਕ ਮੇਲਾ/16-17 ਜੂਨ,/ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਕਾਰਡ ਵਿਚ ਦਰਜ ਨਹੀਂ।

ਇਨਾਮ–ਸਨਮਾਨ

0 ਕਲਾ ਪੰਚਾਇਤ, ਪੰਜਾਬ ਵੱਲੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਗ ਸਿੰਘ 'ਸਪਤ ਸਿੰਧੂ ਪੁਰਸਕਾਰ' ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਤ।

0 ਪੀ. ਏ. ਯੂ. ਲੁਧਿਆਣਾ ਵਿਖੇ ਟੀ. ਵੀ. ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹਰਜੀਤ ਦਾ ਸਨਮਾਨ

0 ਇਪਟਾ ਪੰਜਾਬ ਵਲੋਂ ਬਠਿੰਡਾ ਵਿਖੇ ਸ੍ਰੀ ਜਗਦੀਸ਼ ਫਰਿਆਦੀ ਤੇ ਮਰਹੂਮ ਪੰਡਤ ਹੁਕਮ ਖਲੀਲੀ ਦਾ ਸਨਮਾਨ

ਰੂਸੀ ਕਠਪੁਤਲੀ ਕਲਾਕਾਰ ਭਾਰਤ ਆਉਣਗੇ

ਆਰਮੇਨੀਆਈ ਤੁਮਾਨਿਆਨ ਕਠਪੁਤਲੀ ਥੀਏਟਰ ਦਿੱਲੀ, ਕਲਕੱਤਾ, ਆਗਰਾ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਭਾਰਤ ਆਵੇਗਾ। ਇਹ ਆਰਮੇਨੀਆਈ ਲੇਖਕਾਂ ਵਲੋਂ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨਾਂ ਪੇਸ਼ ਕਰੇਗਾ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵੀ. ਏਗੇਕਤਸੀ ਦੀ "ਵਾਈਜ਼ਮੈਨ ਡਮ-ਡਮ ਐਂਡ ਇਗਨੋਰਾਮੁਸ", ਓ. ਤੁਮਾਨਿਆਨ ਦੀ "ਗੋਲਡਨ ਜਗ" ਅਤੇ ਏ. ਏਵਾਜ਼ੀਆਨ ਦੀ "ਡਿਪਲਿਪੀ ਤੋਂ" ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ।

ਆਰਮੇਨੀਆਈ, ਰੂਸੀ ਅਤੇ ਪਛਮ ਯੂਰਪੀ ਲੇਖਕਾਂ ਵਲੋਂ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ 200 ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ 20 ਲੱਖ ਬੱਚੇ ਵੇਖ ਚੁੱਕੇ ਹਨ।

ਥੀਏਟਰ ਕਈ ਕੌਮੀ ਅਤੇ ਕੌਮਾਂਤਰੀ ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈ ਚੁਕਿਆ ਹੈ ਅਤੇ 1979 ਵਿਚ ਤਾਸ਼ਕੰਦ ਅਤੇ 1983 ਵਿਚ ਬੀਕੇਸਸਾਬਾ (ਹੰਗਰੀ) ਵਿਚ ਕੌਮਾਂਤਰੀ ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਵਿਚ ਡਿਪਲੋਮੇ ਜਿੱਤੇ ਹਨ।

ਸੂਚਨਾਵਾਂ/ਖਬਰਾਂ

ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ ਯੋਜਨਾ ਬੋਰਡ, ਬਠਿੰਡਾ ਦੇ ਮਾਨਸਾ ਸਭ ਡਿਵੀਜ਼ਨ ਦੇ ਪਿੰਡ ਲੱਲੂਆਣਾ ਵਿਖੇ ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਬਣਾਉਣ ਲਈ 25 ਹਜ਼ਾਰ ਰੁਪਏ ਮਨਜ਼ੂਰ ਕੀਤੇ।

ਜ਼ਰੂਰੀ ਨੋਟ :—ਤਿਮਾਹੀਨਾਮਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੁਣ ਇਸ ਪਤੇ ਤੇ ਭੇਜੀ ਜਾਵੇ : 225, ਫੇਜ਼-6, ਮੁਹਾਲੀ। ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕੀ ਸੁਖੈਨਤਾ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

□

ਪਾਸ਼ ਦਾ ਜਨਮ ਦਿਨ : ਕਵਿਤਾ ਦਿਵਸ

(ਪਾਸ਼ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਇੰਟਰਨੈਸ਼ਨਲ ਟਰੱਸਟ ਦਾ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ)

ਮਹਾਨ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਕਵੀ, ਵਿਲੱਖਣ ਚਿੰਤਕ ਅਤੇ ਅਗਾਂਹਵਧੂ ਜਨਤਕ ਲਹਿਰਾਂ ਦਾ ਸਰਗਰਮ ਘੁਲਾਟੀਆ ਪਾਸ਼, ਫਿਰਕੂ ਦਹਿਸ਼ਤਗਰਦੀ ਨੇ 23 ਮਾਰਚ 1988 ਨੂੰ ਸਾਡੇ ਕੋਲੋਂ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਲਈ ਖੋਹ ਲਿਆ ਹੈ। ਪਾਸ਼ ਦਾ ਕਤਲ ਪੰਜਾਬ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀਅਤ ਦਾ ਕਤਲ ਹੈ ਜ਼ਿੰਦਗੀ, ਸ਼ਾਇਰੀ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪਿਆਰ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਸਾਡਾ ਇਹ ਮਹਿਬੂਬ ਸ਼ਾਇਰ ਹੁਣ ਜਬਰ ਅਤੇ ਫਿਰਕਾਪ੍ਰਸਤੀ ਵਿਰੁੱਧ ਇਨਕਲਾਬੀ, ਜਮਹੂਰੀ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸਸ਼ੀਲ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦਾ ਬਹੁਪੱਖੀ ਚਿੰਨ੍ਹ ਬਣ ਗਿਆ ਹੈ। ਸ਼ਹੀਦ ਪਾਸ਼ ਦੀ ਯਾਦ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ 'ਪਾਸ਼ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਇਟਰਨੈਸ਼ਨਲ ਟਰੱਸਟ' ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਹੈ : ਪਾਸ਼ ਦੀ ਜੀਵਨੀ, ਲਿਖਤਾਂ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਯਾਦਾਂ ਨੂੰ ਸਾਂਭਣਾ ਨਵੇਂ ਲੇਖਕਾਂ ਵਿਚ ਪਾਸ਼ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਸਪਿਰਿਟ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਤ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਕੌਮਾਂਤਰੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ। ਟਰੱਸਟ ਦੇ ਪੰਜ ਮੈਂਬਰ ਇਹ ਹਨ : ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਅਤੇ ਮਹਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਸੰਧੂ (ਭਾਰਤ), ਅਵਤਾਰ ਜੌਹਲ (ਇੰਗਲੈਂਡ), ਪਾਸ਼ ਦੇ ਪਿਤਾ ਜੀ ਸੋਹਣ ਸਿੰਘ ਸੰਧੂ (ਅਮਰੀਕਾ) ਅਤੇ ਸੁਰਿੰਦਰ ਧੰਜਲ (ਕੈਨੇਡਾ)। ਟਰੱਸਟ ਦੀਆਂ ਲੋਕਲ ਬਰਾਂਚਾਂ ਅਤੇ ਸਲਾਹਕਾਰ ਕਮੇਟੀਆਂ ਵਿਚ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਗਾਂਹਵਧੂ ਜਮਹੂਰੀ ਧਿਰਾਂ, ਸਾਹਿੱਤਕਾਰਾਂ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ, ਰਾਜਸੀ ਕਾਮਿਆਂ ਅਤੇ ਮੀਡੀਆ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਲਈ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਜਾਣਗੇ।

ਪਾਸ਼ ਦਾ ਜਨਮ ਦਿਨ (9 ਸਤੰਬਰ) ਦੇਸ਼ ਭਗਤ ਯਾਦਗਾਰ ਹਾਲ ਜਲੰਧਰ ਵਿਚ ਮਨਾਇਆ ਜਾਵੇਗਾ। ਸਮਾਗਮ ਵਿਚ ਟਰੱਸਟ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨਾ 'ਖਿੱਲਰੇ ਹੋਏ ਵਰਕੇ' (ਸੰਪਾਦਕ : ਅਮਰਜੀਤ ਚੰਦਨ) ਵੀ ਰੀਲੀਜ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇਗੀ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਾਸ਼ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਕਾਵਿ-ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰਲੀ ਕਵਿਤਾ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ ਅਗਾਂਹਵਧੂ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਸ਼ਹੀਦਾਂ ਦੇ ਸ਼ਹੀਦੀ ਦਿਨ ਮਨਾਉਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਤਾਂ ਹੈ, ਪਰ ਜਨਮ ਦਿਨ ਮਨਾਉਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਹਾਲੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਪਰਚੱਲਤ ਨਹੀਂ ਹੋਈ। ਪਾਸ਼ ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮੋਢੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸੀ ਅਤੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਦਰੋਹੀ ਸੁਰ ਅਤੇ ਕਾਵਿਕ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦਾ ਜਨਮਦਾਤਾ ਸੀ, ਇਸ ਲਈ ਟਰੱਸਟ ਵੱਲੋਂ ਦੇਸ-ਬਦੇਸ਼ ਦੇ ਸਮੂਹ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਨੂੰ ਅਪੀਲ ਹੈ ਕਿ ਮਹਾਨ ਪਾਸ਼ ਦਾ ਜਨਮ ਦਿਨ ਕਵਿਤਾ ਦਿਵਸ ਵਜੋਂ ਮਨਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਏਸ ਦਿਨ ਪਾਸ਼ ਦੀ ਯਾਦ ਵਿਚ ਰੁੱਖ ਅਤੇ ਫੁੱਲ-ਬੂਟੇ ਲਾਏ ਜਾਣ— ਆਪਣੇ ਵਿਹੜਿਆਂ ਵਿਚ, ਰਾਹਵਾਂ ਵਿਚ, ਸਕੂਲਾਂ ਵਿਚ, ਚੌਰਸਤਿਆਂ ਵਿਚ, ਖੇਤਾਂ ਵਿਚ ! 'ਖੇਤਾਂ ਦੇ ਪੁੱਤ' ਪਾਸ਼ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਇਰੀ ਵਿਚਲਾ ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਮੋਹ, ਮਹਿਕ, ਮਹੀਨਤਾ ਅਤੇ ਸੁਹੱਪਣ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਇਹ ਸਾਲਾਨਾ ਰਵਾਇਤ, ਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਵੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ, ਭਾਵਪੂਰਤ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਤਰੀਕਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹਰ ਵਰ੍ਹੇ ਜਾਰੀ ਰਹਿਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

—ਪਾਸ਼ ਮੈਮੋਰੀਅਲ ਇੰਟਰਨੈਸ਼ਨਲ ਟਰੱਸਟ

Box 3245, P.O. MPP KAMLOOPS, B.C., CANADA, V2C 6BB

MANCHAN—11 225, PHASE VI,

A Book-Series of Drama & Theatre MOHALI

(Publication of Manchan Arts & Research centre)



ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ 2

ਪ੍ਰਾਪੇਗੰਡਾ ਨਾਟਕ : ਯੂਰੀ ਯੂਰਿਨ
(ਰੂਸੀ ਤੋਂ ਸਿਧਾ ਅਨੁਵਾਦ : ਭੋਜ ਰਾਜ ਸ਼ਰਮਾ)

ਕਤਲ ਦੀ ਸ਼ਾਮ : ਸਲੇਡਨ ਸਮਿੱਥ
(ਅਨੁਵਾਦ : ਅਵਤਾਰ ਐਨਗਿਲ ਅਤੇ
ਸਤੀਸ਼ ਵਿਨਾਇਕ)

ਮੱਕੜੀ ਨਾਟਕ : ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ

ਅਰਜੁਨ : ਗੁਰਪ੍ਰੀਤ ਸਿੰਧਰਾ
(ਦੇਵ ਭਾਰਦਵਾਜ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ)

ਸੱਤੇ ਹੀ ਕੁਆਰੀਆਂ : ਸੁਖਦੇਵ ਪ੍ਰੀਤ
(ਰਾਜਿੰਦਰ ਕੌਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ)

'ਤੇ ਸ਼ਰਾਰਤੀ ਕੌਣ : ਸਤਿੰਦਰ ਨੰਦਾ

ਧ੍ਰਿਗ ਤਿਨ੍ਹਾਂ ਕਾ ਜੀਵਿਆ : ਬਲਰਾਜ ਮਾਨ

ਅਤੇ ਸਥਾਈ ਕਾਲਮ :

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, ਤ੍ਰਿਮਾਹੀਨਾਮਾ ਆਦਿਕ